


RB53381
Library
of the
University of Toronto





COLLECTION COMPLETE DES ŒUVRES

DE

J. J. ROUSSEAU.

TOME NEUVIEME.

COLLECTION
COMPLETE
DES ŒUVRES
DE
J. J. ROUSSEAU,
Citoyen de Geneve.

TOME NEUVIEME.

Contenant le Dictionnaire de *Musique*.



A GENEVE.

M. DCC. LXXXII.

DICTIONNAIRE

DE

MUSIQUE.





DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE.

PAR J. J. ROUSSEAU.

Ut psallendi materiem discerent. Martian. Cap.



GENEVE.

M. DCC. LXXXI.


SUSCIPERE ET FINIRE
BIBLIOTHECA FIDEICOMM



PRÉFACE.

La Musique est, de tous les beaux Arts, celui dont le Vocabulaire est le plus étendu, & pour lequel un Dictionnaire est, par conséquent, le plus utile. Ainsi, l'on ne doit pas mettre celui-ci au nombre de ces compilations ridicules, que la mode ou plutôt la manie des Dictionnaires multiplie de jour en jour. Si ce Livre est bien fait, il est utile aux Artistes. S'il est mauvais, ce n'est ni par le choix du sujet, ni par la forme de l'ouvrage. Ainsi l'on auroit tort de le rebuter sur son titre. Il faut le lire pour en juger.

L'utilité du sujet n'établit pas, j'en conviens, celle du Livre ; elle me justifie seulement de l'avoir entrepris, & c'est aussi tout ce que je puis prétendre ; car, d'ailleurs, je sens bien ce qui manque à l'exécution. C'est ici moins un Dictionnaire en forme, qu'un recueil de matériaux pour un Dictionnaire, qui n'attendent qu'une meilleure main pour être employés. Les fondemens de cet Ouvrage furent jettés si à la hâte, il y a quinze ans dans l'Encyclopédie, que, quand j'ai voulu le reprendre sous œuvre, je n'ai pu lui donner la solidité qu'il auroit eue, si j'avois eu plus de tems pour en digérer le plan & pour l'exécuter.

Je ne formai pas de moi-même cette entreprife ; elle me fut propofée ; on ajouta que le manufcrit entier de l'Encyclopédie devoit être complet avant qu'il en fût imprimé une feule ligne ; on ne me donna que trois mois pour remplir ma tâche, & trois ans pouvoient me fuffire à peine pour lire, extraire, comparer & compiler les Auteurs dont j'avois befoin : mais le zele de l'amitié m'aveugla fur l'impoffibilité du fuccès. Fidele à ma parole, aux dépens de ma réputation, je fis vîte & mal, ne pouvant bien faire en fi peu de tems ; au bout de trois mois mon manufcrit entier fut écrit, mis au net & livré ; je ne l'ai pas revu depuis. Si j'avois travaillé volume à volume comme les autres, cet effai, mieux digéré, eût pu refter dans l'état où je l'aurois mis. Je ne me repens pas d'avoir été exact ; mais je me repens d'avoir été téméraire, & d'avoir plus promis que je ne pouvois exécuter.

Bleffé de l'imperfection de mes articles, à mefure que les volumes de l'Encyclopédie paroiffoient, je réfolus de refondre le tout fur mon brouillon, & d'en faire à loifir un ouvrage à part traité avec plus de foin. J'étois, en recommençant ce travail, à portée de tous les fecours néceffaires. Vivant au milieu des Artiftes & des Gens-de-Lettres, je pouvois confulter les uns & les autres. M. l'Abbé Sallier me fourniffoit, de la Bibliotheque du

Roi, les livres & manuſcrits dont j'avois beſoin, & ſouvent je tirois, de ſes entretiens, des lumieres plus ſûres que de mes recherches. Je crois devoir à la mémoire de cet honnête & ſavant homme un tribut de reconnoiſſance que tous les Gens-de-Lettres qu'il a pu ſervir partageront ſûrement avec moi.

Ma retraite à la campagne m'ôta toutes ces reſſources, au moment que je commençois d'en tirer parti. Ce n'eſt pas ici le lieu d'expliquer les raiſons de cette retraite : on conçoit que, dans ma façon de penſer, l'eſpoir de faire un bon Livre ſur la Muſique n'en étoit pas une pour me retenir. Eloigné des amuſemens de la Ville, je perdis bientôt les goûts qui s'y rapportoient; privé des communications qui pouvoient m'éclairer ſur mon ancien objet, j'en perdis auſſi toutes les vues; & ſoit que depuis ce tems l'Art ou ſa théorie aient fait des progrès, n'étant pas même à portée d'en rien ſavoir, je ne fus plus en état de les ſuivre. Convaincu, cependant, de l'utilité du travail que j'avois entrepris, je m'y remettois de tems à autre, mais toujours avec moins de ſuccès, & toujours éprouvant que les difficultés d'un Livre de cette eſpece demandent, pour les vaincre, des lumieres que je n'étois plus en état d'acquérir, & une chaleur d'intérêt que j'avois ceſſé d'y mettre. Enfin, déſeſpérant d'être jamais à portée de

mieux faire, & voulant quitter pour toujours des idées dont mon esprit s'éloigne de plus en plus, je me suis occupé, dans ces Montagnes, à rassembler ce que j'avois fait à Paris & à Montmorenci; &, de cet amas indigeste, est sorti l'espece de Dictionnaire qu'on voit ici.

Cet historique m'a paru nécessaire pour expliquer comment les circonstances m'ont forcé de donner en si mauvais état un Livre que j'aurois pu mieux faire, avec les secours dont je suis privé. Car j'ai toujours cru que le respect qu'on doit au Public n'est pas de lui dire des fadeurs, mais de ne lui rien dire que de vrai & d'utile, ou du moins qu'on ne juge tel; de ne lui rien présenter sans y avoir donné tous les soins dont on est capable, & de croire qu'en faisant de son mieux, on ne fait jamais assez bien pour lui.

Je n'ai pas cru, toutefois, que l'état d'imperfection où j'étois forcé de laisser cet ouvrage, dût m'empêcher de le publier, parce qu'un Livre de cette espece étant utile à l'Art, il est infiniment plus aisé d'en faire un bon sur celui que je donne, que de commencer par tout créer. Les connoissances nécessaires pour cela ne sont peut-être pas fort grandes, mais elles sont fort variées, & se trouvent rarement réunies dans la même tête. Ainsi, mes compilations peuvent épargner beaucoup de travail à ceux qui sont en état d'y mettre l'ordre nécessaire; & tel,

tel, marquant mes erreurs, peut faire un excellent Livre, qui n'eût jamais rien fait de bon sans le mien.

J'avertis donc ceux qui ne veulent souffrir que des Livres bien faits, de ne pas entreprendre la lecture de celui-ci; bientôt ils en seroient rebutés : mais pour ceux que le mal ne détourne pas du bien; ceux qui ne sont pas tellement occupés des fautes, qu'ils comptent pour rien ce qui les rachette; ceux, enfin, qui voudront bien chercher ici de quoi compenser les miennes, y trouveront peut-être assez de bons articles pour tolérer les mauvais, &, dans les mauvais même, assez d'observations neuves & vraies, pour valoir la peine d'être triées & choisies parmi le reste. Les Musiciens lisent peu, & cependant je connois peu d'Arts où la lecture & la réflexion soient plus nécessaires. J'ai pensé qu'un Ouvrage de la forme de celui-ci seroit précisément celui qui leur convenoit, & que pour le leur rendre aussi profitable qu'il étoit possible, il faloit moins y dire ce qu'ils savent, que ce qu'ils auroient besoin d'apprendre.

Si les Manœuvres & les Croque-Notes relevent souvent ici des erreurs, j'espere que les vrais Artistes & les hommes de génie y trouveront des vues utiles dont ils sauront bien tirer parti. Les meilleurs Livres sont ceux que le Vulgaire décrie, & dont les gens à talent profitent sans en parler.

Après avoir exposé les raisons de la médiocrité de l'Ouvrage & celles de l'utilité que j'estime qu'on en peut tirer, j'aurois maintenant à entrer dans le détail de l'Ouvrage même, à donner un précis du plan que je me suis tracé & de la maniere dont j'ai tâché de le suivre. Mais à mesure que les idées qui s'y rapportent se sont effacées de mon esprit, le plan sur lequel je les arrangeois s'est de même effacé de ma mémoire. Mon premier projet étoit d'en traiter si relativement les articles, d'en lier si bien les suites par des renvois, que le tout, avec la commodité d'un Dictionnaire, eût l'avantage d'un Traité suivi; mais pour exécuter ce projet, il eût falu me rendre sans cesse présentes toutes les parties de l'Art, & n'en traiter aucune sans me rappeller les autres; ce que le defaut de ressources & mon goût attiédi m'ont bientôt rendu impossible, & que j'eusse eu même bien de la peine à faire, au milieu de mes premiers guides, & plein de ma premiere ferveur. Livré à moi seul, n'ayant plus ni Savans ni Livres à consulter; forcé, par conséquent, de traiter chaque article en lui-même, &, sans égard à ceux qui s'y rapportoient, pour éviter des lacunes, j'ai dû faire bien des redites. Mais j'ai cru que dans un Livre de l'espece de celui-ci, c'étoit encore un moindre mal de commettre des fautes, que de faire des omissions.

Je me suis donc attaché sur-tout à bien compléter le Vocabulaire, & non-seulement à n'omettre aucun terme technique, mais à passer plutôt quelquefois les limites de l'Art, que de n'y pas toujours atteindre : & cela m'a mis dans la nécessité de parsemer souvent ce Dictionnaire de mots Italiens & de mots Grecs ; les uns, tellement consacrés par l'usage, qu'il faut les entendre même dans la pratique ; les autres, adoptés de même par les Savans, auxquels, vu la désuétude de ce qu'ils expriment, on n'a pas donné de synonymes en François. J'ai tâché, cependant, de me renfermer dans ma regle, & d'éviter l'excès de Brossard, qui, donnant un Dictionnaire François, en fait le Vocabulaire tout Italien, & l'enfle de mots absolument étrangers à l'Art qu'il traite. Car, qui s'imaginera jamais que *la Vierge*, *les Apôtres*, *la Messe*, *les Morts*, soient des termes de Musique, parce qu'il y a des Musiques relatives à ce qu'ils expriment ; que ces autres mots, *Page*, *Feuillet*, *Quatre*, *Cinq*, *Gosier*, *Raison*, *Déjà*, soient aussi des termes techniques, parce qu'on s'en sert quelquefois en parlant de l'Art ?

Quant aux parties qui tiennent à l'Art sans lui être essentielles, & qui ne sont pas absolument nécessaires à l'intelligence du reste, j'ai évité, autant que j'ai pu, d'y entrer. Telle est celle des Instrumens de Musique, partie vaste & qui rempliroit seule un Dictionnaire,

ſur-tout par rapport aux Inſtrumens des Anciens. M. Diderot s'étoit chargé de cette partie dans l'Encyclopédie, & comme elle n'entroit pas dans mon premier plan, je n'ai eu garde de l'y ajouter dans la ſuite, après avoir ſi bien ſenti la difficulté d'exécuter ce plan tel qu'il étoit.

J'ai traité la partie Harmonique dans le ſyſtéme de la Baſſe-fondamentale, quoique ce ſyſtême, imparfait & défectueux à tant d'égards, ne ſoit point, ſelon moi, celui de la Nature & de la vérité, & qu'il en réſulte un rempliſſage ſourd & confus, plutôt qu'une bonne Harmonie. Mais c'eſt un ſyſtême, enfin; c'eſt le premier, & c'étoit le ſeul, juſqu'à celui de M. Tartini, où l'on ait lié, par des principes, ces multitudes de regles iſolées qui ſembloient toutes arbitraires, & qui faiſoient, de l'Art Harmonique, une étude de mémoire plutôt que de raiſonnement. Le ſyſtéme de M. Tartini, quoique meilleur, à mon avis, n'étant pas encore auſſi généralement connu, & n'ayant pas, du moins en France, la même autorité que celui de M. Rameau, n'a pas dû lui être ſubſtitué dans un Livre deſtiné principalement pour la Nation Françoiſe. Je me ſuis donc contenté d'expoſer de mon mieux les principes de ce ſyſtême dans un article de mon Dictionnaire; & du reſte, j'ai cru devoir cette déférence à la

Nation pour laquelle j'écrivois, de préférer ſon ſentiment au mien ſur le fond de la doctrine Harmonique. Je n'ai pas dû cependant m'abſtenir, dans l'occaſion, des objections néceſſaires à l'intelligence des articles que j'avois à traiter; c'eût été ſacrifier l'utilité du Livre au préjugé des Lecteurs; c'eût été flatter ſans inſtruire, & changer la déférence en lâcheté.

J'exhorte les Artiſtes & les Amateurs de lire ce Livre ſans défiance, & de le juger avec autant d'impartialité que j'en ai mis à l'écrire. Je les prie de conſidérer que ne profeſſant pas, je n'ai d'autre intérêt ici que celui de l'Art, & quand j'en aurois, je devrois naturellement appuyer en faveur de la Muſique Françoiſe, où je puis tenir une place, contre l'Italienne où je ne puis être rien. Mais cherchant ſincérement le progrès d'un Art que j'aimois paſſionnément, mon plaiſir a fait taire ma vanité. Les premieres habitudes m'ont long-tems attaché à la Muſique Françoiſe, & j'en étois enthouſiaſte ouvertement. Des comparaiſons attentives & impartiales m'ont entraîné vers la Muſique Italienne, & je m'y ſuis livré avec la même bonne-foi. Si quelquefois j'ai plaiſanté, c'étoit pour répondre aux autres ſur leur propre ton; mais je n'ai pas, comme eux, donné des bons-mots pour toute preuve, & je n'ai plaiſanté qu'après avoir raiſonné. Maintenant que les malheurs & les maux m'ont enfin

détaché d'un goût qui n'avoit pris ſur moi que trop d'empire, je perſiſte, par le ſeul amour de la vérité, dans les jugemens que le ſeul amour de l'Art m'avoit fait porter. Mais, dans un Ouvrage comme celui-ci, conſacré à la Muſique en général, je n'en connois qu'une, qui n'étant d'aucun pays, eſt celle de tous; & je n'y ſuis jamais entré dans la querelle des deux Muſiques, que quand il s'eſt agi d'éclaircir quelque point important au progrès commun. J'ai fait bien des fautes, ſans doute; mais je ſuis aſſuré que la partialité ne m'en a pas fait commettre une ſeule. Si elle m'en fait imputer à tort par les Lecteurs, qu'y puis-je faire? Ce ſont eux alors qui ne veulent pas que mon Livre leur ſoit bon.

Si l'on a vu, dans d'autres Ouvrages, quelques articles peu importans qui ſont auſſi dans celui-ci, ceux qui pourront faire cette remarque, voudront bien ſe rappeller que, dès l'année 1750, le manuſcrit eſt ſorti de mes mains ſans que je ſache ce qu'il eſt devenu depuis ce tems-là. Je n'accuſe perſonne d'avoir pris mes articles; mais il n'eſt pas juſte que d'autres m'accuſent d'avoir pris les leurs.

A Motiers-Travers le 20 Décembre 1764.

AVERTISSEMENT.

Quand l'espece grammaticale des mots pouvoit embarrasser quelque Lecteur, on l'a désignée par les abbréviations usitées. V. n. verbe neutre. s. m. substantif masculin, *&c. On ne s'est pas asservi à cette spécification pour chaque article, parce que ce n'est pas ici un Dictionnaire de Langue. On a pris un soin plus nécessaire pour des mots qui ont plusieurs sens, en les distinguant par une lettre majuscule quand on les prend dans le sens technique, & par une petite lettre quand on les prend dans le sens du discours. Ainsi, ces mots :* air *&* Air, mesure *&* Mesure, note *&* Note, tems *&* Tems, portée *&* Portée, *ne sont jamais équivoques, & le sens en est toujours déterminé par la maniere de les écrire. Quelques autres sont plus embarrassans, comme Ton, qui a dans l'Art deux acceptions toutes différentes. On a pris le parti de l'écrire en italique pour distinguer un intervalle, & en romain pour désigner une Modulation. Au moyen de cette précaution, la phrase suivante, par exemple, n'a plus rien d'équivoque.*

" *Dans les Tons majeurs, l'Intervalle de la Tonique à*
„ *la Médiante est composé d'un* Ton *majeur & d'un* Ton
„ *mineur.* „

DICTIONNAIRE

DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE.

A.

A *mi la*, A *la mi re*, ou ſimplement A, ſixieme ſon de la Gamme diatonique & naturelle ; lequel s'appelle autrement *la*. (Voyez GAMME.)

A *battuta*. (Voyez MESURÉ.)

A Livre ouvert, ou A l'ouverture du Livre. (Voyez LIVRE.)

A *Tempo*. (Voyez MESURÉ.)

ACADÉMIE de MUSIQUE. C'eſt ainſi qu'on appelloit autrefois en France, & qu'on appelle encore en Italie, une aſſemblée de Muſiciens ou d'Amateurs, à laquelle les François ont depuis donné le nom de *Concert*. (Voyez CONCERT.)

ACADÉMIE ROYALE de MUSIQUE. C'eſt le titre que porte encore aujourd'hui l'Opéra de Paris. Je ne dirai rien ici de cet établiſſement célebre, ſinon que de toutes les Académies du Royaume & du Monde, c'eſt aſſurément celle qui fait le plus de bruit. (Voyez OPÉRA.)

ACCENT. On appelle ainſi, ſelon l'acception la plus générale, toute modification de la voix parlante, dans la durée, ou dans le ton des ſyllabes & des mots dont le

difcours eft compofé ; ce qui montre un rapport très-exact entre les deux ufages des *Accens* & les deux parties de la Mélodie, favoir le Rhythme & l'Intonation. *Accentus*, dit le Grammairien Sergius dans Donat, *quafi ad cantus*. Il y a autant d'*Accens* différens qu'il y a de manieres de modifier ainfi la voix; & il y a autant de genres d'*Accens* qu'il y a de caufes générales de ces modifications.

On diftingue trois de ces genres dans le fimple difcours; favoir, l'*Accent* grammatical qui renferme la regle des *Accens* proprement dits, par lefquels le fon des fyllabes eft grave ou aigu, & celle de la quantité, par laquelle chaque fyllabe eft breve ou longue : l'*Accent* logique ou rationel, que plufieurs confondent mal-à-propos avec le précédent; cette feconde forte d'*Accent*, indiquant le rapport, la connexion plus ou moins grande que les propofitions & les idées ont entr'elles, fe marque en partie par la ponctuation : enfin l'*Accent* pathétique ou oratoire, qui, par diverfes inflexions de voix, par un ton plus ou moins élevé, par un parler plus vif ou plus lent, exprime les fentimens dont celui qui parle eft agité, & les communique à ceux qui l'écoutent. L'étude de ces divers *Accens* & de leurs effets dans la langue doit être la grande affaire du Muficien, & Denis d'Halicarnaffe regarde avec raifon l'*Accent* en général comme la femence de toute Mufique. Auffi devons-nous admettre pour une maxime inconteftable que le plus ou moins d'*Accent* eft la vraie caufe qui rend les langues plus ou moins muficales : car quel feroit le rapport de la Mufique au difcours, fi les tons de la voix chantante n'imitoient les *Accens* de la

parole ? D'où il ſuit que, moins une langue a de pareils *Accens*, plus la Mélodie y doit être monotone, languiſſante & fade; à moins qu'elle ne cherche dans le bruit & la force des ſons le charme qu'elle ne peut trouver dans leur variété.

Quant à l'*Accent* pathétique & oratoire, qui eſt l'objet le plus immédiat de la Muſique imitative du théâtre, on ne doit pas oppoſer à la maxime que je viens d'établir, que tous les hommes étant ſujets aux mêmes paſſions doivent en avoir également le langage : car autre choſe eſt l'*Accent* univerſel de la Nature qui arrache à tout homme des cris inarticulés, & autre choſe l'*Accent* de la langue qui engendre la Mélodie particuliere à une Nation. La ſeule différence du plus ou moins d'imagination & de ſenſibilité qu'on remarque d'un peuple à l'autre en doit introduire une infinie dans l'idiome accentué, ſi j'oſe parler ainſi. L'Allemand, par exemple, hauſſe également & fortement la voix dans la colere ; il crie toujours ſur le même ton : l'Italien, que mille mouvemens divers agitent rapidement & ſucceſſivement dans le même cas, modifie ſa voix de mille manieres. Le même fond de paſſion regne dans ſon ame : mais quelle variété d'expreſſions dans ſes *Accens* & dans ſon langage ! Or, c'eſt à cette ſeule variété, quand le Muſicien ſait l'imiter, qu'il doit l'énergie & la grace de ſon chant.

Malheureuſement tous ces *Accens* divers, qui s'accordent parfaitement dans la bouche de l'Orateur, ne ſont pas ſi faciles à concilier ſous la plume du Muſicien déjà ſi gêné par les regles particulieres de ſon Art. On ne peut douter que la Muſique la plus parfaite ou du moins la plus expreſſive, ne

ſoit celle où tous les *Accens* ſont le plus exactement obſervés ; mais ce qui rend ce concours ſi difficile eſt que trop de regles dans cet Art ſont ſujettes à ſe contrarier mutuellement, & ſe contrarient d'autant plus que la langue eſt moins muſicale ; car nulle ne l'eſt parfaitement : autrement ceux qui s'en ſervent chanteroient au lieu de parler.

Cette extrême difficulté de ſuivre à la fois les regles de tous les *Accens* oblige donc ſouvent le Compoſiteur à donner la préférence à l'une ou à l'autre, ſelon les divers genres de Muſique qu'il traite. Ainſi, les Airs de Danſe exigent ſur-tout un Accent rhythmique & cadencé, dont en chaque Nation le caractere eſt déterminé par la langue. L'*Accent* grammatical doit être le premier conſulté dans le Récitatif, pour rendre plus ſenſible l'articulation des mots, ſujette à ſe perdre par la rapidité du débit, dans la réſonnance harmonique : mais l'*Accent* paſſionné l'emporte à ſon tour dans les Airs dramatiques ; & tous deux y ſont ſubordonnés, ſur-tout dans la Symphonie, à une troiſieme ſorte d'*Accent*, qu'on pourroit appeller muſical, & qui eſt en quelque ſorte déterminé par l'eſpece de Mélodie que le Muſicien veut approprier aux paroles.

En effet, le premier & le principal objet de toute Muſique eſt de plaire à l'oreille ; ainſi tout Air doit avoir un chant agréable : voilà la premiere loi, qu'il n'eſt jamais permis d'enfreindre. L'on doit donc premiérement conſulter la Mélodie & l'*Accent* muſical dans le deſſein d'un Air quelconque. Enſuite, s'il eſt queſtion d'un chant dramatique & imitatif, il faut chercher l'*Accent* pathétique qui donne au ſentiment

ſon expreſſion, & l'*Accent* rationel par lequel le Muſicien rend avec juſteſſe les idées du Poëte; car pour inſpirer aux autres la chaleur dont nous ſommes animés en leur parlant, il faut leur faire entendre ce que nous diſons. L'*Accent* grammatical eſt néceſſaire par la même raiſon; & cette regle, pour être ici la derniere en ordre, n'eſt pas moins indiſpenſable que les deux précédentes, puiſque le ſens des propoſitions & des phraſes dépend abſolument de celui des mots: mais le Muſicien qui ſait ſa langue a rarement beſoin de ſonger à cet *Accent*; il ne ſauroit chanter ſon Air ſans s'appercevoir s'il parle bien ou mal, & il lui ſuffit de ſavoir qu'il doit toujours bien parler. Heureux, toutefois, quand une Mélodie flexible & coulante ne ceſſe jamais de ſe prêter à ce qu'exige la langue! Les Muſiciens François ont en particulier des ſecours qui rendent ſur ce point leurs erreurs impardonnables, & ſur-tout le traité de la Proſodie Françoiſe de M. l'Abbé d'Olivet, qu'ils devroient tous conſulter. Ceux qui ſeront en état de s'élever plus haut, pourront étudier la Grammaire de Port-royal & les ſavantes notes du Philoſophe qui l'a commentée. Alors en appuyant l'uſage ſur les regles, & les regles ſur les principes, ils ſeront toujours ſûrs de ce qu'ils doivent faire dans l'emploi de l'*Accent* grammatical de toute eſpece.

Quant aux deux autres ſortes d'*Accens*, on peut moins les réduire en regles, & la pratique en demande moins d'étude & plus de talent. On ne trouve point de ſang-froid le langage des paſſions, & c'eſt une vérité rebattue qu'il faut être ému ſoi-même pour émouvoir les autres. Rien ne peut

donc ſuppléer dans la recherche de l'*Accent* pathétique à ce génie qui réveille à volonté tous les ſentimens ; & il n'y a d'autre Art en cette partie que d'allumer en ſon propre cœur le feu qu'on veut porter dans celui des autres. (Voyez Génie.) Eſt-il queſtion de l'*Accent* rationel : l'Art a tout auſſi-peu de priſe pour le ſaiſir, par la raiſon qu'on n'apprend point à entendre à des ſourds. Il faut avouer auſſi que cet *Accent* eſt, moins que les autres, du reſſort de la Muſique, parce qu'elle eſt bien plus le langage des ſens que celui de l'eſprit. Donnez donc au Muſicien beaucoup d'images ou de ſentimens & peu de ſimples idées à rendre : car il n'y a que les paſſions qui chantent, l'entendement ne fait que parler.

ACCENT. Sorte d'agrément du Chant François qui ſe notoit autrefois avec la Muſique, mais que les Maîtres de Goût-du-Chant marquent aujourd'hui ſeulement avec du crayon, juſqu'à ce que les Ecoliers ſachent le placer d'eux-mêmes. L'*Accent* ne ſe pratique que ſur une ſyllabe longue, & ſert de paſſage d'une Note appuyée à une autre Note non appuyée, placée ſur le même Degré ; il conſiſte en un coup de goſier qui éleve le ſon d'un Degré, pour reprendre à l'inſtant ſur la Note ſuivante le même ſon d'où l'on eſt parti. Pluſieurs donnoient le nom de *Plainte* à l'*Accent*. (Voyez le ſigne & l'effet de l'*Accent*, *Planche* B. *Figure* 13.)

ACCENS. Les Poëtes emploient ſouvent ce mot au pluriel pour ſignifier le Chant même, & l'accompagnent ordinairement d'une épithete, comme *doux*, *tendres*, *triſtes*

Accens. Alors ce mot reprend exactement le ſens de ſa racine ; car il vient de *canere*, *cantus*, d'où l'on a fait *Accentus*, comme *Concentus*.

ACCIDENT. ACCIDENTEL. On appelle *Accidens* ou *Signes Accidentels* les Bémols, Dièſes ou Béquarres qui ſe trouvent, par accident, dans le courant d'un Air, & qui, par conſéquent, n'étant pas à la Clef, ne ſe rapportent pas au Mode ou Ton principal. (Voyez Dièse, Bémol, Ton, Mode, Clef Transposée.)

On appelle auſſi *Lignes Accidentelles*, celles qu'on ajoute au-deſſus ou au-deſſous de la Portée pour placer les Notes qui paſſent ſon étendue. (Voyez Ligne, Portée.)

ACCOLADE. Trait perpendiculaire aux Lignes, tiré à la marge d'une Partition, & par lequel on joint enſemble les Portées de toutes les Parties. Comme toutes ces Parties doivent s'exécuter en même tems, on compte les Lignes d'une Partition, non par les Portées, mais par les *Accolades*, & tout ce qui eſt compris ſous une *Accolade*, ne forme qu'une ſeule Ligne. (Voyez Partition.)

ACCOMPAGNATEUR. Celui qui dans un Concert accompagne de l'Orgue, du Clavecin, ou de tout autre Inſtrument d'accompagnement. (Voyez Accompagnement.)

Il faut qu'un bon *Accompagnateur* ſoit grand Muſicien, qu'il ſache à fond l'Harmonie, qu'il connoiſſe bien ſon Clavier, qu'il ait l'oreille ſenſible, les doigts ſouples & le goût ſûr.

C'eſt à l'*Accompagnateur* de donner le ton aux Voix & le mouvement à l'Orcheſtre. La premiere de ces fonctions

exige qu'il ait toujours ſous un doigt la Note du Chant pour la refrapper au beſoin & ſoutenir ou remettre la Voix, quand elle foiblit ou s'égare. La ſeconde exige qu'il marque la Baſſe & ſon Accompagnement par des coups fermes, égaux, détachés & bien réglés à tous égards, afin de bien faire ſentir la Meſure aux Concertans, ſur-tout au commencement des Airs.

On trouvera dans les trois Articles ſuivans, les détails qui peuvent manquer à celui-ci.

ACCOMPAGNEMENT. C'eſt l'exécution d'une Harmonie complete & réguliere ſur un Inſtrument propre à la rendre, tel que l'Orgue, le Clavecin, le Théorbe, la Guitare, &c. Nous prendrons ici le Clavecin pour exemple; d'autant plus qu'il eſt preſque le ſeul Inſtrument qui ſoit demeuré en uſage pour l'*Accompagnement.*

On y a pour guide une des Parties de la Muſique, qui eſt ordinairement la Baſſe. On touche cette Baſſe de la main gauche, & de la droite l'Harmonie indiquée par la marche de la Baſſe, par le chant des autres Parties qui marchent en même tems, par la Partition qu'on a devant les yeux, ou par les chiffres qu'on trouve ajoutés à la Baſſe. Les Italiens mépriſent les chiffres; la Partition même leur eſt peu néceſſaire: la promptitude & la fineſſe de leur oreille y ſupplée, & ils accompagnent fort bien ſans tout cet appareil. Mais ce n'eſt qu'à leur diſpoſition naturelle qu'ils ſont redevables de cette facilité, & les autres Peuples, qui ne ſont pas nés comme eux pour la Muſique, trouvent à la pratique de l'*Accompagnement* des obſtacles preſque inſurmontables.

Il

Il faut des huit à dix années pour y réussir passablement. Quelles sont donc les causes qui retardent ainsi l'avancement des éleves & embarrassent si long-tems les Maîtres, si la seule difficulté de l'Art ne fait point cela?

Il y en a deux principales : l'une dans la maniere de chiffrer les Basses : l'autre dans la méthode de l'*Accompagnement*. Parlons d'abord de la premiere.

Les Signes dont on se sert pour chiffrer les Basses sont en trop grand nombre : il y a si peu d'Accords fondamentaux! Pourquoi faut-il tant de chiffres pour les exprimer? Ces mêmes Signes sont équivoques, obscurs, insuffisans. Par exemple, ils ne déterminent presque jamais l'espece des Intervalles qu'ils expriment, ou, qui pis est, ils en indiquent d'une autre espece. On barre les uns pour marquer des Dièses; on en barre d'autres pour marquer des Bémols : les Intervalles Majeurs & les Superflus, même les Diminués, s'expriment souvent de la même maniere : quand les chiffres sont doubles, ils sont trop confus; quand ils sont simples, ils n'offrent presque jamais que l'idée d'un seul Intervalle ; de sorte qu'on en a toujours plusieurs à sous-entendre & à déterminer.

Comment remédier à ces inconvéniens? Faudra-t-il multiplier les Signes pour tout exprimer? Mais on se plaint qu'il y en a déjà trop. Faudra-t-il les réduire? On laissera plus de choses à deviner à l'Accompagnateur, qui n'est déjà que trop occupé; & dès qu'on fait tant que d'employer des chiffres, il faut qu'ils puissent tout dire. Que faire donc? Inventer de nouveaux Signes, perfectionner

le Doigter, & faire, des Signes & du Doigter, deux moyens combinés qui concourent à ſoulager l'Accompagnateur. C'eſt ce que M. Rameau a tenté avec beaucoup de ſagacité, dans ſa Diſſertation ſur les différentes méthodes d'Accompagnement. Nous expoſerons aux mots *Chiffres* & *Doigter* les moyens qu'il propoſe. Paſſons aux méthodes.

Comme l'ancienne Muſique n'étoit pas ſi compoſée que la nôtre, ni pour le Chant, ni pour l'Harmonie, & qu'il n'y avoit gueres d'autre Baſſe que la fondamentale, tout l'*Accompagnement* ne conſiſtoit qu'en une ſuite d'Accords parfaits, dans leſquels l'Accompagnateur ſubſtituoit de tems en tems quelque Sixte à la Quinte, ſelon que l'oreille le conduiſoit : ils n'en ſavoient pas davantage. Aujourd'hui qu'on a varié les Modulations, renverſé les Parties, ſurchargé, peut-être gâté l'Harmonie par des foules de Diſſonances, on eſt contraint de ſuivre d'autres regles. Campion imagina, dit-on, celle qu'on appelle Regle de l'Octave : (Voyez REGLE DE L'OCTAVE.) & c'eſt par cette méthode que la plupart des Maîtres enſeignent encore aujourd'hui l'*Accompagnement*.

Les Accords ſont déterminés par la Regle de l'Octave, relativement au rang qu'occupent les Notes de la Baſſe, & à la marche qu'elles ſuivent dans un Ton donné. Ainſi le Ton étant connu, la Note de la Baſſe-continue auſſi connue, le rang de cette Note dans le Ton, le rang de la Note qui la précede immédiatement, & le rang de la Note qui la ſuit, on ne ſe trompera pas beaucoup, en accompagnant

par la Regle de l'Octave, si le Compositeur a suivi l'Harmonie la plus simple & la plus naturelle ; mais c'est ce qu'on ne doit gueres attendre de la Musique d'aujourd'hui, si ce n'est peut-être en Italie où l'Harmonie paroît se simplifier à mesure qu'elle s'altere ailleurs. De plus, le moyen d'avoir toutes ces choses incessamment présentes, & tandis que l'Accompagnateur s'en instruit, que deviennent les doigts? A peine atteint-on un Accord, qu'il s'en offre un autre, & le moment de la réflexion est précisément celui de l'exécution. Il n'y a qu'une habitude consommée de Musique, une expérience réfléchie, la facilité de lire une ligne de Musique d'un coup-d'œil, qui puissent aider en ce moment. Encore les plus habiles se trompent-ils avec ce secours. Que de fautes échappent, durant l'exécution, à l'Accompagnateur le mieux exercé!

Attendra-t-on, même pour accompagner, que l'oreille soit formée ; qu'on sache lire aisément & rapidement toute Musique ; qu'on puisse débrouiller, à livre ouvert, une Partition? Mais, en fût-on là, on auroit encore besoin d'une habitude du Doigter fondée sur d'autres principes d'*Accompagnement* que ceux qu'on a donnés jusqu'à M. Rameau.

Les Maîtres zélés ont bien senti l'insuffisance de leurs Regles. Pour y suppléer, ils ont eu recours à l'énumération & à la description des Consonnances, dont chaque Dissonance se prépare, s'accompagne & se sauve dans tous les différens cas : détail prodigieux que la multitude des Dissonances & de leurs combinaisons fait assez sentir, & dont la mémoire demeure accablée.

Plusieurs conseillent d'apprendre la Composition avant de passer à l'*Accompagnement* : comme si l'*Accompagnement* n'étoit pas la Composition même, à l'invention près, qu'il faut de plus au Compositeur. C'est comme si l'on proposoit de commencer par se faire Orateur pour apprendre à lire. Combien de gens, au contraire, veulent qu'on commence par l'*Accompagnement* à apprendre la Composition? & cet ordre est assurément plus raisonnable & plus naturel.

La marche de la Basse, la Regle de l'Octave, la maniere de préparer & sauver les Dissonances, la Composition en général, tout cela ne concourt gueres qu'à montrer la succession d'un Accord à un autre; de sorte qu'à chaque Accord, nouvel objet, nouveau sujet de réflexion. Quel travail continuel! Quand l'esprit sera-t-il assez instruit? Quand l'oreille sera-t-elle assez exercée, pour que les doigts ne soient plus arrêtés?

Telles sont les difficultés que M. Rameau s'est proposé d'applanir par ses nouveaux Chiffres, & par ses nouvelles Regles *d'Accompagnement*.

Je tâcherai d'exposer en peu de mots les principes sur lesquels sa méthode est fondée.

Il n'y a dans l'Harmonie que des Consonnances & des Dissonances. Il n'y a donc que des Accords consonnans & des Accords dissonans.

Chacun de ces Accords est fondamentalement divisé par Tierces. (C'est le systême de M. Rameau.) L'Accord consonnant est composé de trois Notes, comme *ut mi sol*;

& le diſſonant de quatre, comme *ſol ſi re fa* : laiſſant à part la ſuppoſition & la ſuſpenſion, qui, à la place des Notes dont elles exigent le retranchement, en introduiſent d'autres comme par licence : mais l'*Accompagnement* n'en porte toujours que quatre. (Voyez SUPPOSITION & SUSPENSION.)

Ou des Accords conſonnans ſe ſuccedent, ou des Accords diſſonans ſont ſuivis d'autres Accords diſſonans, ou les conſonnans & les diſſonans ſont entrelacés.

L'Accord conſonnant parfait ne convenant qu'à la Tonique, la ſucceſſion des Accords conſonnans fournit autant de Toniques, & par conſéquent autant de changemens de Ton.

Les Accords diſſonans ſe ſuccedent ordinairement dans un même Ton, ſi les Sons n'y ſont point altérés. La Diſſonance lie le ſens harmonique : un Accord y fait deſirer l'autre, & ſentir que la phraſe n'eſt pas finie. Si le Ton change dans cette ſucceſſion, ce changement eſt toujours annoncé par un Dièſe ou par un Bémol. Quant à la troiſieme ſucceſſion, ſavoir l'entrelacement des Accords conſonnans & diſſonans, M. Rameau la réduit à deux cas ſeulement; & il prononce en général, qu'un Accord conſonnant ne peut être immédiatement précédé d'aucun autre Accord diſſonant, que celui de ſeptieme de la Dominante-Tonique, ou de celui de Sixte-Quinte de la ſous-Dominante; excepté dans la Cadence rompue & dans les ſuſpenſions : encore prétend-il qu'il n'y a pas d'exception quant au fond. Il me ſemble que l'Accord parfait peut encore

être précédé de l'Accord de Septieme diminuée, & même de celui de Sixte-superflue; deux Accords originaux, dont le dernier ne se renverse point.

Voilà donc trois textures différentes des phrases harmoniques. 1. Des Toniques qui se succedent & forment autant de nouvelles Modulations. 2. Des Dissonances qui se succedent ordinairement dans le même Ton. 3. Enfin des Consonnances & des Dissonances qui s'entrelacent, & où la Consonnance est, selon M. Rameau, nécessairement précédée de la Septieme de la Dominante, ou de la Sixte-Quinte de la Sous-Dominante. Que reste-t-il donc à faire pour la facilité de l'*Accompagnement*, sinon d'indiquer à l'Accompagnateur quelle est celle de ces textures qui regne dans ce qu'il accompagne? Or c'est ce que M. Rameau veut qu'on exécute avec des caracteres de son invention.

Un seul Signe peut aisément indiquer le Ton, la Tonique & son Accord.

De-là se tire la connoissance des Dièses & des Bémols qui doivent entrer dans la composition des Accords d'une Tonique à une autre.

La succession fondamentale par Tierces, ou par Quintes, tant en montant qu'en descendant, donne la premiere texture des phrases harmoniques, toute composée d'Accords consonnans.

La succession fondamentale par Quintes, ou par Tierces, en descendant donne la seconde texture, composée d'Accords dissonans, savoir, des Accords de Septieme; & cette succession donne une Harmonie descendante.

L'Harmonie aſcendante eſt fournie par une ſucceſſion de Quintes en montant ou de Quartes en deſcendant, accompagnées de la Diſſonance propre à cette ſucceſſion, qui eſt la Sixte-ajoutée ; & c'eſt la troiſieme texture des phraſes harmoniques. Cette derniere n'avoit juſqu'ici été obſervée par perſonne, pas même par M. Rameau, quoiqu'il en ait découvert le principe dans la Cadence qu'il appelle *Irréguliere*. Ainſi, par les Regles ordinaires, l'Harmonie qui naît d'une ſucceſſion de Diſſonances, deſcend toujours, quoique ſelon les vrais principes, & ſelon la raiſon, elle doive avoir, en montant, une progreſſion tout auſſi réguliere qu'en deſcendant.

Les Cadences fondamentales donnent la quatrieme texture de phraſes harmoniques, où les Conſonnances & les Diſſonances s'entrelacent.

Toutes ces textures peuvent être indiquées par des caracteres ſimples, clairs, peu nombreux, qui puiſſent, en même tems, indiquer, quand il le faut, la Diſſonance en général ; car l'eſpece en eſt toujours déterminée par la texture même. On commence par s'exercer ſur ces textures priſes ſéparément ; puis on les fait ſuccéder les unes aux autres ſur chaque Ton & ſur chaque Mode ſucceſſivement.

Avec ces précautions, M. Rameau prétend qu'on apprend plus d'Accompagnement en ſix mois qu'on n'en apprenoit auparavant en ſix ans, & il a l'expérience pour lui. (Voyez CHIFFRES & DOIGTER.)

A l'égard de la maniere d'accompagner avec intelligence;

comme elle dépend plus de l'usage & du goût que des Regles qu'on en peut donner, je me contenterai de faire ici quelques observations générales que ne doit ignorer aucun Accompagnateur.

I. Quoique dans les Principes de M. Rameau, l'on doive toucher tous les Sons de chaque Accord, il faut bien se garder de prendre toujours cette Regle à la lettre. Il y a des Accords qui seroient insupportables avec tout ce remplissage. Dans la plupart des Accords dissonans, sur-tout dans les Accords par supposition, il y a quelque Son à retrancher pour en diminuer la dureté : ce Son est quelquefois la Septieme, quelquefois la Quinte ; quelquefois l'une & l'autre se retranchent. On retranche encore assez souvent la Quinte ou l'Octave de la Basse dans les Accords dissonans, pour éviter des Octaves ou des Quintes de suite qui peuvent faire un mauvais effet, sur-tout aux extrémités. Par la même raison, quand la Note sensible est dans la Basse, on ne la met pas dans l'*Accompagnement* ; & l'on double, au lieu de cela, la Tierce ou la Sixte, de la main droite. On doit éviter aussi les Intervalles de Seconde, & d'avoir deux doigts joints ; car cela fait une Dissonance fort dure, qu'il faut garder pour quelques occasions où l'expression la demande. En général on doit penser, en accompagnant, que quand M. Rameau veut qu'on remplisse tous les Accords, il a bien plus d'égard à la méchanique des doigts & à son systême particulier d'*Accompagnement*, qu'à la pureté de l'Harmonie. Au lieu du bruit confus que fait un pareil *Accompagnement*, il faut chercher à

le

le rendre agréable & ſonore, & faire qu'il nourriſſe & renforce la Baſſe, au lieu de la couvrir & de l'étouffer.

Que ſi l'on demande comment ce retranchement de Sons s'accorde avec la définition de l'*Accompagnement* par une Harmonie complete, je réponds que ces retranchemens ne ſont, dans le vrai, qu'hypothétiques & ſeulement dans le ſyſtême de M. Rameau; que, ſuivant la Nature, ces Accords, en apparence ainſi mutilés, ne ſont pas moins complets que les autres, puiſque les Sons qu'on y ſuppoſe ici retranchés les rendroient choquans & ſouvent inſupportables; qu'en effet les Accords diſſonans ne ſont point remplis dans le ſyſtême de M. Tartini comme dans celui de M. Rameau; que par conſéquent des Accords défectueux dans celui-ci ſont complets dans l'autre; qu'enfin le bon goût dans l'exécution demandant qu'on s'écarte ſouvent de la regle générale, & l'*Accompagnement* le plus régulier n'étant pas toujours le plus agréable, la définition doit dire la regle, & l'uſage apprendre quand on s'en doit écarter.

II. On doit toujours proportionner le bruit de l'*Accompagnement* au caractere de la Muſique & à celui des Inſtrumens ou des Voix que l'on doit accompagner. Ainſi dans un Chœur on frappe de la main droite les Accords pleins; de la gauche on redouble l'Octave ou la Quinte; quelquefois tout l'Accord. On en doit faire autant dans le Récitatif Italien; car les ſons de la Baſſe n'y étant pas ſoutenus ne doivent ſe faire entendre qu'avec toute leur Harmonie, & de maniere à rappeller fortement & pour long-tems

l'idée de la Modulation. Au contraire dans un Air lent & doux, quand on n'a qu'une voix foible ou un ſeul Inſtrument à accompagner, on retranche des Sons, on arpege doucement, on prend le petit Clavier. En un mot, on a toujours attention que l'*Accompagnement*, qui n'eſt fait que pour ſoutenir & embellir le Chant, ne le gâte & ne le couvre pas.

III. Quand on frappe les mêmes touches pour prolonger le Son dans une Note longue ou une Tenue, que ce ſoit plutôt au commencement de la Meſure ou du Tems fort, que dans un autre moment : on ne doit rebattre qu'en marquant bien la Meſure. Dans le Récitatif Italien, quelque durée que puiſſe avoir une Note de Baſſe, il ne faut jamais la frapper qu'une fois & fortement avec tout ſon Accord ; on refrappe ſeulement l'Accord quand il change ſur la même Note : mais quand un Accompagnement de Violons regne ſur le Récitatif, alors il faut ſoutenir la Baſſe & en arpéger l'Accord.

IV. Quand on accompagne de la Muſique vocale, on doit par l'*Accompagnement* ſoutenir la Voix, la guider, lui donner le Ton à toutes les rentrées, & l'y remettre quand elle détonne : l'Accompagnateur ayant toujours le Chant ſous les yeux & l'Harmonie préſente à l'eſprit, eſt chargé ſpécialement d'empêcher que la Voix ne s'égare. (Voyez Accompagnateur.)

V. On ne doit pas accompagner de la même maniere la Muſique Italienne & la Françoiſe. Dans celle-ci, il faut ſoutenir les Sons, les arpéger gracieuſement & continuelle-

ment de bas en haut, remplir toujours l'Harmonie, autant qu'il ſe peut; jouer proprement la Baſſe; en un mot, ſe prêter à tout ce qu'exige le genre. Au contraire, en accompagnant de l'Italien, il faut frapper ſimplement & détacher les Notes de la Baſſe; n'y faire ni Trills ni Agrémens, lui conſerver la marche égale & ſimple qui lui convient; l'*Accompagnement* doit être plein, ſec & ſans arpéger, excepté le cas dont j'ai parlé numéro 3, & quelques Tenues ou Points-d'Orgue. On y peut, ſans ſcrupule, retrancher des Sons: mais alors il faut bien choiſir ceux qu'on fait entendre; en ſorte qu'ils ſe fondent dans l'Harmonie & ſe marient bien avec la Voix. Les Italiens ne veulent pas qu'on entende rien dans l'*Accompagnement*, ni dans la Baſſe, qui puiſſe diſtraire un moment l'oreille du Chant; & leurs *Accompagnemens* ſont toujours dirigés ſur ce principe, que le plaiſir & l'attention s'évaporent en ſe partageant.

VI. Quoique l'*Accompagnement* de l'Orgue ſoit le même que celui du Clavecin, le goût en eſt très-différent. Comme les Sons de l'Orgue ſont ſoutenus, la marche en doit être plus liée & moins ſautillante: il faut lever la main entiere le moins qu'il ſe peut; gliſſer les doigts d'une touche à l'autre, ſans ôter ceux qui, dans la place où ils ſont, peuvent ſervir à l'Accord où l'on paſſe. Rien n'eſt ſi déſagréable que d'entendre hacher ſur l'Orgue cette eſpece d'*Accompagnement* ſec, arpégé, qu'on eſt forcé de pratiquer ſur le Clavecin. (Voyez le mot DOIGTER.) En général l'Orgue, cet Inſtrument ſi ſonore & ſi majeſtueux, ne s'aſſocie avec aucun autre, & ne fait qu'un mauvais effet dans l'*Accompagne-*

ment, si ce n'est tout au plus pour fortifier les Rippienes & les Chœurs.

M. Rameau, dans ses *Erreurs sur la Musique*, vient d'établir ou du moins d'avancer un nouveau Principe, dont il me censure fort de n'avoir pas parlé dans l'Encyclopédie; savoir, que l'*Accompagnement représente le Corps Sonore.* Comme j'examine ce Principe dans un autre écrit, je me dispenserai d'en parler dans cet article qui n'est déjà que trop long. Mes disputes avec M. Rameau sont les choses du monde les plus inutiles au progrès de l'Art, & par conséquent au but de ce Dictionnaire.

ACCOMPAGNEMENT, est encore toute Partie de Basse ou d'autre Instrument, qui est composée sous un Chant pour y faire Harmonie. Ainsi un *Solo* de Violon s'accompagne du Violoncelle ou du Clavecin, & un *Accompagnement* de Flûte se marie fort bien avec la voix. L'Harmonie de l'*Accompagnement* ajoute à l'agrément du Chant en rendant les Sons plus sûrs, leur effet plus doux, la Modulation plus sensible, & portant à l'oreille un témoignage de justesse qui la flatte. Il y a même, par rapport aux Voix, une forte raison de les faire toujours accompagner de quelque Instrument, soit en Partie, soit à l'Unisson. Car, quoique plusieurs prétendent qu'en chantant la Voix se modifie naturellement selon les loix du tempérament, (voyez TEMPÉRAMENT.) cependant l'expérience nous dit que les Voix les plus justes & les mieux exercées ont bien de la peine à se maintenir longtems dans la justesse du Ton, quand rien ne les y soutient. A force de chanter on monte ou l'on descend insen-

ſiblement, & il eſt très-rare qu'on ſe trouve exactement en finiſſant dans le Ton d'où l'on étoit parti. C'eſt pour empêcher ces variations que l'Harmonie d'un Inſtrument eſt employée ; elle maintient la Voix dans le même Diapaſon, ou l'y rappelle auſſi-tôt, quand elle s'égare. La Baſſe eſt, de toutes les Parties, la plus propre à l'*Accompagnement*, celle qui ſoutient le mieux la Voix, & ſatisfait le plus l'oreille ; parce qu'il n'y en a point dont les vibrations ſoient ſi fortes, ſi déterminantes, ni qui laiſſe moins d'équivoque dans le jugement de l'Harmonie fondamentale.

ACCOMPAGNER, *v. a.* & *n.* C'eſt en général jouer les Parties d'Accompagnement dans l'exécution d'un morceau de Muſique ; c'eſt plus particuliérement, ſur un Inſtrument convenable, frapper avec chaque Note de la Baſſe les Accords qu'elle doit porter, & qui s'appellent l'Accompagnement. J'ai ſuffiſamment expliqué dans les précédens articles en quoi conſiſte cet Accompagnement. J'ajouterai ſeulement que ce mot même avertit celui qui *accompagne* dans un concert qu'il n'eſt chargé que d'une partie acceſſoire, qu'il ne doit s'attacher qu'à en faire valoir d'autres, que ſitôt qu'il a la moindre prétention pour lui-même, il gâte l'exécution & impatiente à la fois les Concertans & les Auditeurs : plus il croit ſe faire admirer, plus il ſe rend ridicule ; & ſitôt qu'à force de bruit ou d'ornemens déplacés il détourne à ſoi l'attention due à la partie principale, tout ce qu'il montre de talent & d'exécution, montre à la fois ſa vanité & ſon mauvais goût. Pour *Accompagner* avec intelligence & avec applaudiſſement, il ne faut ſonger qu'à ſou-

tenir & faire valoir les Parties essentielles, & c'est exécuter fort habilement la sienne que d'en faire sentir l'effet sans la laisser remarquer.

ACCORD, *s. m.* Union de deux ou plusieurs Sons rendus à la fois, & formant ensemble un tout harmonique.

L'Harmonie naturelle produite par la résonnance d'un Corps sonore est composée de trois Sons différens, sans compter leurs Octaves; lesquels forment entre eux l'*Accord* le plus agréable & le plus parfait que l'on puisse entendre: d'où on l'appelle par excellence *Accord parfait.* Ainsi pour rendre complete l'Harmonie, il faut que chaque *Accord* soit au moins composé de trois Sons. Aussi les Musiciens trouvent-ils dans le Trio la perfection harmonique, soit parce qu'ils y emploient les *Accords* en entier, soit parce que dans les occasions où ils ne les emploient pas en entier, ils ont l'art de donner le change à l'oreille, & de lui persuader le contraire, en lui présentant les Sons principaux des *Accords* de maniere à lui faire oublier les autres. (Voyez Trio.) Cependant l'Octave du Son principal produisant de nouveaux rapports & de nouvelles Consonnances par les complémens des Intervalles, (voyez Complément.) on ajoute ordinairement cette Octave pour avoir l'ensemble de toutes les Consonnances dans un même *Accord.* (Voyez Consonnance.) De plus, l'addition de la Dissonance, (voyez Dissonance.) produisant un quatrieme Son ajouté à l'*Accord* parfait, c'est une nécessité, si l'on veut remplir l'*Accord*, d'avoir une quatrieme Partie pour exprimer cette Dissonance. Ainsi la suite des

Accords ne peut être complete & liée qu'au moyen de quatre Parties.

On divise les *Accords* en parfaits & imparfaits. L'*Accord* parfait est celui dont nous venons de parler, lequel est composé du Son fondamental au grave, de sa Tierce, de sa Quinte, & de son Octave; il se subdivise en Majeur ou Mineur, selon l'espece de sa Tierce. (Voyez MAJEUR, MINEUR.) Quelques Auteurs donnent aussi le nom de *parfaits* à tous les *Accords*, même Dissonans, dont le Son fondamental est au grave. Les *Accords* imparfaits sont ceux où regne la Sixte au lieu de la Quinte, & en général tous ceux où le Son grave n'est pas le fondamental. Ces dénominations, qui ont été données avant que l'on connût la Basse-fondamentale, sont fort mal appliquées : celles d'*Accords* directs ou renversés sont beaucoup plus convenables dans le même sens. (Voyez RENVERSEMENT.)

Les *Accords* se divisent encore en Consonnans & Dissonans. Les *Accords* Consonnans sont l'*Accord* parfait & ses dérivés : tout autre Accord est Dissonant. Je vais donner une Table des uns & des autres, selon le système de M. Rameau.



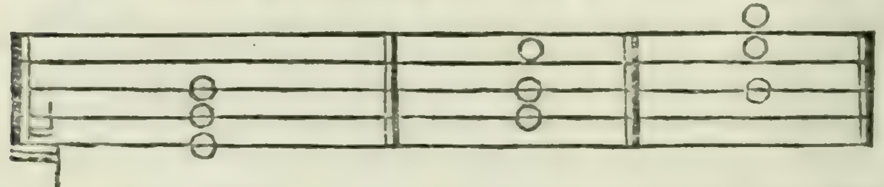
TABLE

De tous les Accords reçus dans l'Harmonie.

ACCORDS FONDAMENTAUX.

ACCCORD PARFAIT, ET SES DÉRIVÉS.

Le Son fondamental, au grave. Sa Tierce, au grave. Sa Quinte, au grave.

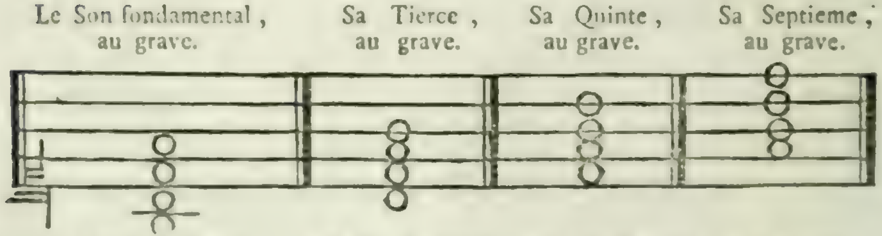


Accord Parfait. Accord de Sixte. Accord de Sixte-Quarte.

Cet *Accord* conſtitue le Ton, & ne ſe fait que ſur la Tonique : ſa Tierce peut être majeure ou mineure, & c'eſt celle qui conſtitue le Mode.

ACCORD SENSIBLE OU DOMINANT, ET SES DÉRIVES.

Le Son fondamental, au grave. Sa Tierce, au grave. Sa Quinte, au grave. Sa Septieme, au grave.

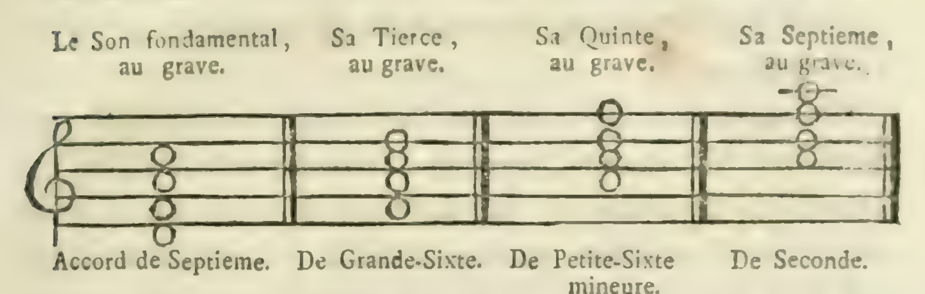


Accord Senſible. De Fauſſe-Quinte. De Petite-Sixte majeure. De Triton

Aucun des Sons de cet *Accord* ne peut s'altérer.
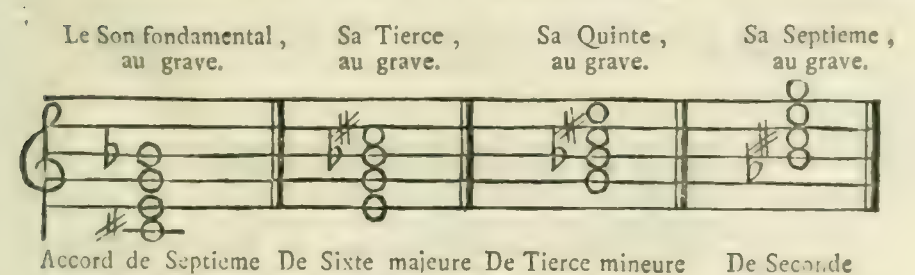
ACCORD

ACCORD DE SEPTIEME, ET SES DÉRIVÉS.



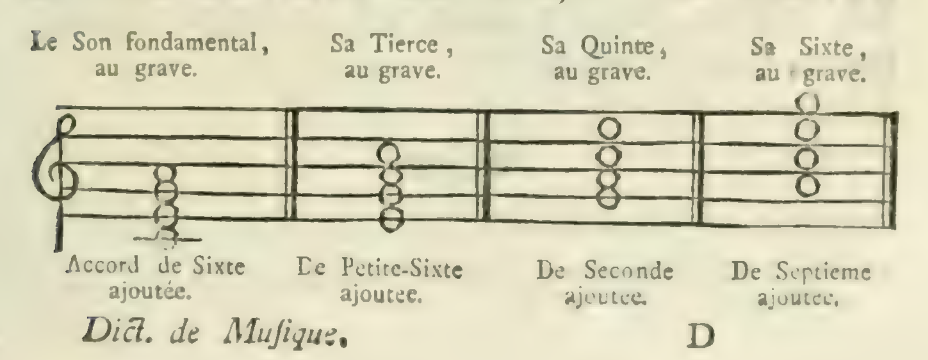
La Tierce, la Quinte & la Septieme, peuvent s'altérer dans cet *Accord.*

ACCORD DE SEPTIEME DIMINUEE, ET SES DÉRIVES.



Aucun des Sons de cet *Accord* ne peut s'altérer.

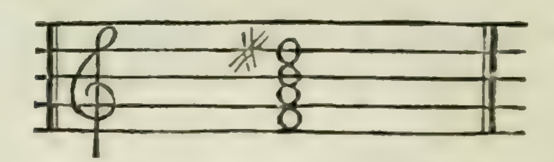
ACCORD DE SIXTE AJOUTÉE, ET SES DÉRIVÉS.



Je joins ici par-tout le mot *ajouté* pour diſtinguer cet *Accord* & ſes renverſés des productions ſemblables de l'*Accord* deSeptieme.

Ce dernier renverſement de Septieme ajoutée n'eſt pas admis par M. Rameau, parce que ce renverſement forme un *Accord* de Septieme, & que l'*Accord* de Septieme eſt fondamental. Cette raiſon paroît peu ſolide. Il ne faudroit donc pas non plus admettre la Grande-Sixte comme un renverſement; puiſque dans les propres principes de M. Rameau ce même *Accord* eſt ſouvent fondamental. Mais la pratique des plus grands Muſiciens, & la ſienne même dément l'excluſion qu'il voudroit établir.

ACCORD DE SIXTE SUPERFLUE.
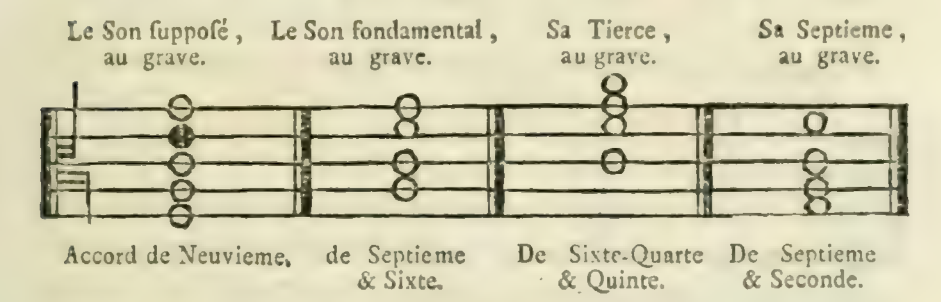


Cet *Accord* ne ſe renverſe point, & aucun de ſes Sons ne peut s'altérer. Ce n'eſt proprement qu'un *Accord* de Petite-Sixte majeure, diéſée par accident, & dans lequel on ſubſtitue la Quinte à la Quarte.



ACCORDS PAR SUPPOSITION.

(Voyez SUPPOSITION).

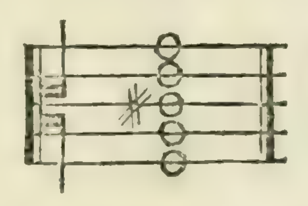
ACCORD DE NEUVIEME, ET SES DÉRIVÉS.



C'eſt un *Accord* de Septieme auquel on ajoute un cinquieme Son à la Tierce au-deſſous du fondamental.

On retranche ordinairement la Septieme, c'eſt-à-dire, la Quinte du Son fondamental, qui eſt ici la Note marquée en noir; dans cet état l'*Accord* de Neuvieme peut ſe renverſer en retranchant encore de l'Accompagnement l'Octave de la Note qu'on porte à la Baſſe.

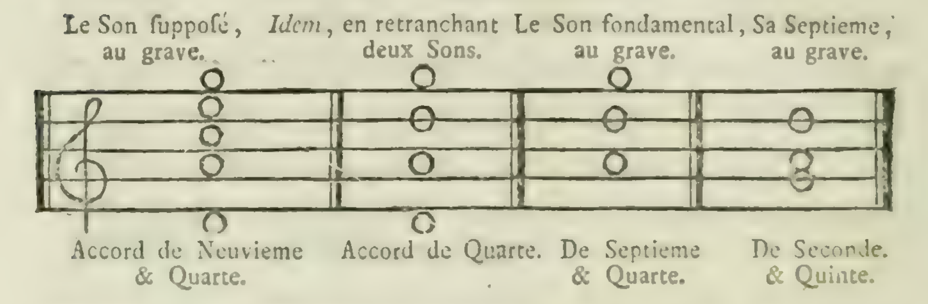
ACCORD DE QUINTE SUPERFLUE.



C'eſt l'*Accord* ſenſible d'un Ton Mineur, au-deſſous duquel on fait entendre la Médiante : ainſi c'eſt un véritable

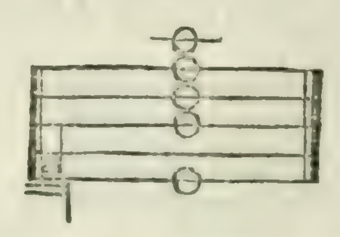
Accord de Neuvieme. Mais il ne ſe renverſe point, à cauſe de la Quarte diminuée que donneroit avec la Note ſenſible le Son ſuppoſé porté à l'aigu, laquelle Quarte eſt un Intervalle banni de l'Harmonie.

ACCORD D'ONZIEME OU QUARTE.



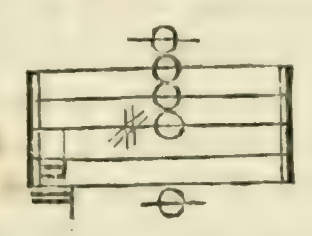
C'eſt un *Accord* de Septieme, au-deſſous duquel on ajoute un cinquieme Son à la Quinte du fondamental. On ne frappe gueres cet *Accord* plein, à cauſe de ſa dureté : on en retranche ordinairement la Neuvieme & la Septieme ; & pour le renverſer, ce retranchement eſt indiſpenſable.

ACCORD DE SEPTIEME SUPERFLUE.



C'eſt l'*Accord* dominant ſous lequel la Baſſe fait la Tonique.

ACCORD DE SEPTIEME SUPERFLUE ET SIXTE MINEURE.



C'eſt l'*Accord* de Septieme diminuée ſur la Note ſenſible, ſous lequel la Baſſe fait la Tonique.

Ces deux derniers *Accords* ne ſe renverſent point, parce que la Note ſenſible & la Tonique s'entendroient enſemble dans les Parties ſupérieures; ce qui ne peut ſe tolérer.

Quoique tous les *Accords* ſoient pleins & complets dans cette Table, comme il le faloit pour montrer tous leurs Elémens, ce n'eſt pas à dire qu'il faille les employer tels. On ne le peut pas toujours, & on le doit très-rarement. Quant aux Sons qui doivent être préférés ſelon la place & l'uſage des *Accords*; c'eſt dans ce choix exquis & néceſſaire que conſiſte le plus grand art du Compoſiteur. (Voyez COMPOSITION, MÉLODIE, EFFET, EXPRESSION, &c.)

FIN DE LA TABLE DES ACCORDS.

Nous parlerons aux mots HARMONIE, BASSE-FONDAMENTALE, COMPOSITION, &c. de la maniere d'employer tous ces *Accords* pour en former une Harmonie réguliere. J'ajouterai ſeulement ici les obſervations ſuivantes.

I. C'eſt une grande erreur de penſer que le choix des renverſemens d'un même *Accord* ſoit indifférent pour l'Harmonie ou pour l'expreſſion. Il n'y a pas un de ces renverſemens qui n'ait ſon caractere propre. Tout le monde ſent l'oppoſition qui ſe trouve entre la douceur de la Fauſſe-Quinte & l'aigreur du Triton, & cependant l'un de ces Intervalles eſt renverſé de l'autre. Il en eſt de même de la Septieme diminuée & de la Seconde ſuperflue, de la Seconde ordinaire & de la Septieme. Qui ne ſait combien la Quinte eſt plus ſonore que la Quarte? L'*Accord* de Grande-Sixte & celui de Petite-Sixte mineure, ſont deux faces du même *Accord* fondamental; mais de combien l'une n'eſt-elle pas plus harmonieuſe que l'autre? L'*Accord* de Petite-Sixte majeure, au contraire, n'eſt-il pas plus brillant que celui de fauſſe Quinte? Et pour ne parler que du plus ſimple de tous les *Accords*, conſidérez la majeſté de l'*Accord* parfait, la douceur de l'*Accord* de Sixte, & la fadeur de celui de Sixte-Quarte; tous cependant compoſés des mêmes Sons. En général les Intervalles ſuperflus, les Dièſes dans le haut, ſont propres par leur dureté à exprimer l'emportement, la colere & les paſſions aiguës. Au contraire, les Bémols à l'aigu & les Intervalles diminués forment une Harmonie plaintive, qui attendrit le cœur. C'eſt une multitude d'obſervations ſemblables, qui, lorſqu'un habile Muſicien ſait s'en prévaloir, le rendent maître des affections de ceux qui l'écoutent.

II. Le choix des Intervalles ſimples n'eſt gueres moins important que celui des *Accords* pour la place où l'on doit

les employer. C'eſt, par exemple, dans le bas qu'il faut placer les Quintes & les Oɛtaves par préférence, dans le haut les Tierces & les Sixtes. Tranſpoſez cet ordre, vous gâterez l'Harmonie en laiſſant les mêmes *Accords*.

III. Enfin l'on rend les *Accords* plus harmonieux encore, en les rapprochant par de petits Intervalles, plus convenables que les grands à la capacité de l'oreille. C'eſt ce qu'on appelle reſſerrer l'Harmonie, & que ſi peu de Muſiciens ſavent pratiquer. Les bornes du Diapaſon des voix ſont une raiſon de plus pour reſſerrer les Chœurs. On peut aſſurer qu'un Chœur eſt mal fait, lorſque les *Accords* divergent, lorſque les Parties crient, ſortent de leur Diapaſon, & ſont ſi éloignées les unes des autres qu'elles ſemblent n'avoir plus de rapport entre elles.

On appelle encore *Accord* l'état d'un Inſtrument dont les Sons fixes ſont entre eux dans toute la juſteſſe qu'ils doivent avoir. On dit en ce ſens qu'un Inſtrument eſt d'*Accord*, qu'il n'eſt pas d'*Accord*, qu'il garde ou ne garde pas ſon *Accord*. La même expreſſion s'emploie pour deux Voix qui chantent enſemble, pour deux Sons qui ſe font entendre à la fois, ſoit à l'Uniſſon, ſoit en Contre-parties.

ACCORD DISSONANT, FAUX ACCORD, ACCORD FAUX, ſont autant de différentes choſes qu'il ne faut pas confondre. *Accord diſſonant* eſt celui qui contient quelque Diſſonance; *Accord faux*, celui dont les Sons ſont mal accordés, & ne gardent pas entre eux la juſteſſe des Intervalles; *faux Accord*, celui qui choque l'oreille, parce qu'il eſt mal composé, & que les Sons, quoiques juſtes, n'y forment pas un tout harmonique.

ACCORDER des Inſtrumens, c'eſt tendre ou lâcher les cordes, alonger ou raccourcir les tuyaux, augmenter ou diminuer la maſſe du Corps ſonore, juſqu'à ce que toutes les parties de l'Inſtrument ſoient au Ton qu'elles doivent avoir.

Pour *Accorder* un Inſtrument, il faut d'abord fixer un Son qui ſerve aux autres de terme de comparaiſon. C'eſt ce qu'on appelle, prendre ou donner le Ton. (Voyez TON.) Ce Son eſt ordinairement l'*ut* pour l'Orgue & le Clavecin, le *la* pour le Violon & la Baſſe, qui ont ce *la* ſur une corde à vuide & dans un *Medium* propre à être aiſément ſaiſi par l'oreille.

A l'égard des Flûtes, Hautbois, Baſſons, & autres Inſtrumens à vent, ils ont leur Ton à-peu-près fixé, qu'on ne peut gueres changer qu'en changeant quelque piece de l'Inſtrument. On peut encore les alonger un peu à l'emboîture des pieces, ce qui baiſſe le Ton de quelque choſe; mais il doit néceſſairement réſulter des tons faux de ces variations, parce que la juſte proportion eſt rompue entre la longueur totale de l'Inſtrument & les diſtances d'un trou à l'autre.

Quand le ton eſt déterminé, on y fait rapporter tous les autres Sons de l'Inſtrument, leſquels doivent être fixés par l'Accord ſelon les Intervalles qui leur conviennent. L'Orgue & le Clavecin s'*accordent* par Quintes, juſqu'à ce que la Partition ſoit faite, & par Octaves pour le reſte du Clavier; la Baſſe & le Violon par Quintes; la Viole & la Guitare par Quartes & par Tierces, &c. En général on choiſit toujours des Intervalles conſonnans & harmonieux, afin que l'oreille en ſaiſiſſe plus aiſément la juſteſſe.

Cette

Cette justesse des Intervalles ne peut, dans la pratique, s'observer à toute rigueur, & pour qu'ils puissent tous s'*Accorder* entre eux, il faut que chacun en particulier souffre quelque altération. Chaque espece d'Instrument a pour cela ses regles particulieres & sa méthode d'*Accorder*. (Voyez TEMPÉRAMENT.)

On observe que les Instrumens dont on tire le Son par Inspiration, comme la Flûte & le Hautbois, montent insensiblement quand on a joué quelque tems; ce qui vient, selon quelques-uns, de l'humidité qui, sortant de la bouche avec l'air, les renfle & les raccourcit; ou plutôt, suivant la Doctrine de M. Euler, c'est que la chaleur & la réfraction que l'air reçoit pendant l'inspiration rendent ses vibrations plus fréquentes, diminuent son poids, & augmentant ainsi le poids relatif de l'Atmosphere, rendent le Son un peu plus aigu.

Quoi qu'il en soit de la cause, il faut, en *Accordant*, avoir égard à l'effet prochain, & forcer un peu le vent quand on donne ou reçoit le Ton sur ces Instrumens; car pour rester d'Accord durant le Concert, ils doivent être un peu trop bas en commençant.

ACCORDEUR, *s. m.* On appelle *Accordeurs* d'Orgue ou de Clavecin, ceux qui vont dans les Eglises ou dans les maisons accommoder & accorder ces Instrumens, & qui, pour l'ordinaire, en sont aussi les Facteurs.

ACOUSTIQUE, *s. f.* Doctrine ou Théorie des Sons. (Voyez SON.) Ce mot est de l'invention de M. Sauveur, & vient du Grec ἀκούω, j'entends.

L'*Acoustique* est proprement la Partie théorique de la Mu-

ſique : c'eſt elle qui donne ou doit donner les raiſons du plaiſir que nous font l'Harmonie & le Chant, qui détermine les rapports des Intervalles harmoniques, qui découvre les affections ou propriétés des cordes vibrantes, &c. (Voyez CORDES, HARMONIE.)

Acouſtique eſt auſſi quelquefois adjectif; on dit : l'Organe *Acouſtique*; un Phénomene *Acouſtique*, &c.

ACTE, *ſ. m.* Partie d'un Opéra ſéparée d'une autre dans la repréſentation par un eſpace appellé Entr'Acte. (Voyez ENTR'ACTE.)

L'unité de tems & de lieu doit être auſſi rigoureuſement obſervée dans un *Acte* d'Opéra que dans une Tragédie entiere du genre ordinaire, & même plus, à certains égards; car le Poëte ne doit point donner à un Acte d'Opéra une durée hypothétique plus longue que celle qu'il a réellement, parce qu'on ne peut ſuppoſer que ce qui ſe paſſe ſous nos yeux dure plus long-tems que nous ne le voyons durer en effet : mais il dépend du Muſicien de précipiter ou ralentir l'action juſqu'à un certain point, pour augmenter la vraiſemblance ou l'intérêt; liberté qui l'oblige à bien étudier la gradation des paſſions théâtrales, le tems qu'il faut pour les développer, celui où le progrès eſt au plus haut point, & celui où il convient de s'arrêter pour prévenir l'inattention, la langueur, l'épuiſement du Spectateur. Il n'eſt pas non plus permis de changer de décoration & de faire ſauter le théâtre d'un lieu à un autre, au milieu d'un *Acte*, même dans le genre merveilleux; parce qu'un pareil ſaut choque la raiſon, la vérité, la vraiſemblance, & détruit l'illuſion, que la premiere

loi du Théâtre est de favoriser en tout. Quand donc l'action est interrompue par de tels changemens, le Musicien ne peut savoir ni comment il les doit marquer, ni ce qu'il doit faire de son Orchestre pendant qu'ils durent, à moins d'y représenter le même cahos qui regne alors sur la Scene.

Quelquefois le premier *Acte* d'un Opéra ne tient point à l'action principale & ne lui sert que d'introduction. Alors il s'appelle *Prologue*. (*Voyez ce mot.*) Comme le Prologue ne fait pas partie de la Piece, on ne le compte point dans le nombre des *Actes* qu'elle contient & qui est souvent de cinq dans les Opéra François, mais toujours de trois dans les Italiens. (Voyez Opéra.)

ACTE DE CADENCE, est un mouvement dans une des Parties, & sur-tout dans la Basse, qui oblige toutes les autres Parties à concourir à former une Cadence, ou à l'éviter expressément. (Voyez Cadence, Eviter.)

ACTEUR, *s. m.* Chanteur qui fait un rôle dans la représentation d'un Opéra. Outre toutes les qualités qui doivent lui être communes avec l'*Acteur* dramatique, il doit en avoir beaucoup de particulieres pour réussir dans son Art. Ainsi, il ne suffit pas qu'il ait un bel organe pour la parole, s'il ne l'a tout aussi beau pour le Chant; car il n'y a pas une telle liaison entre la voix parlante & la voix chantante, que la beauté de l'une suppose toujours celle de l'autre. Si l'on pardonne à un Acteur le défaut de quelque qualité qu'il a pu se flatter d'acquérir, on ne peut lui pardonner d'oser se destiner au Théâtre, destitué des qualités naturelles qui y sont nécessaires, telles entre autres que la voix dans un Chanteur. Mais

par ce mot *voix*, j'entends moins la force du timbre, que l'étendue, la justesse & la flexibilité. Je pense qu'un Théâtre dont l'objet est d'émouvoir le cœur par les Chants, doit être interdit à ces voix dures & bruyantes qui ne font qu'étourdir les oreilles ; & que, quelque peu de voix que puisse avoir un *Acteur*, s'il l'a juste, touchante, facile, & suffisamment étendue, il en a tout autant qu'il faut ; il saura toujours bien se faire entendre, s'il sait se faire écouter.

Avec une voix convenable, l'*Acteur* doit l'avoir cultivée par l'Art, & quand sa voix n'en auroit pas besoin, il en auroit besoin lui-même pour saisir & rendre avec intelligence la partie musicale de ses rôles. Rien n'est plus insupportable & plus dégoûtant que de voir un Héros dans les transports des passions les plus vives, contraint & gêné dans son rôle, peiner & s'assujettir en écolier qui répete mal sa leçon ; montrer, au lieu des combats de l'Amour & de la Vertu, ceux d'un mauvais Chanteur avec la Mesure & l'Orchestre, & plus incertain sur le Ton que sur le parti qu'il doit prendre. Il n'y a ni chaleur ni grace sans facilité, & l'*Acteur* dont le rôle lui coûte, ne le rendra jamais bien.

Il ne suffit pas à l'*Acteur* d'Opéra d'être un excellent Chanteur, s'il n'est encore un excellent Pantomime ; car il ne doit pas seulement faire sentir ce qu'il dit lui-même, mais aussi ce qu'il laisse dire à la Symphonie. L'Orchestre ne rend pas un sentiment qui ne doive sortir de son ame ; ses pas, ses regards, son geste, tout doit s'accorder sans cesse avec la Musique, sans pourtant qu'il paroisse y songer ; il doit intéresser toujours, même en gardant le silence, & quoiqu'occupé

d'un rôle difficile, s'il laiſſe un inſtant oublier le Perſonnage pour s'occuper du Chanteur, ce n'eſt qu'un Muſicien ſur la Scene; il n'eſt plus *Acteur.* Tel excella dans les autres Parties, qui s'eſt fait ſiffler pour avoir négligé celle-ci. Il n'y a point d'*Acteur* à qui l'on ne puiſſe, à cet égard, donner le célebre *Chaſſé* pour modele. Cet excellent Pantomime, en mettant toujours ſon Art au-deſſus de lui, & s'efforçant toujours d'y exceller, s'eſt ainſi mis lui-même fort au-deſſus de ſes Confreres : Acteur unique & homme eſtimable, il laiſſera l'admiration & le regret de ſes talens aux Amateurs de ſon Théâtre, & un ſouvenir honorable de ſa perſonne à tous les honnêtes gens.

ADAGIO, *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un Air déſigne le ſecond, du lent au vîte, des cinq principaux degrés de Mouvement diſtingués dans la Muſique Italienne. (Voyez Mouvement.) *Adagio* eſt un adverbe Italien qui ſignifie, *à l'aiſe*, *poſément*, & c'eſt auſſi de cette maniere qu'il faut battre la Meſure des Airs auxquels il s'applique.

Le mot *Adagio* ſe prend quelquefois ſubſtantivement, & s'applique par métaphore aux morceaux de Muſique dont il détermine le mouvement : il en eſt de même des autres mots ſemblables. Ainſi, l'on dira : un *Adagio* de Tartini, un *Andante* de S. Martino, un *Allegro* de Locatelli, &c.

AFFETTUOSO, *adj. pris adverbialement.* Ce mot écrit à la tête d'un Air indique un mouvement moyen entre l'*Andante* & l'*Adagio*, & dans le caractere du Chant une expreſſion affectueuſe & douce.

AGOGE. Conduite. Une des ſubdiviſions de l'ancienne Mé-

lopée, laquelle donne les regles de la marche du Chant par degrés alternativement conjoints ou disjoints, ſoit en montant, ſoit en deſcendant. (Voyez MÉLOPÉE.)

Martianus Cappella donne, après Ariſtide Quintilien, au mot *Agogé*, un autre ſens que j'expoſe au mot TIRADE.

AGRÉMENS DU CHANT. On appelle ainſi dans la Muſique Françoiſe certains tours de goſier & autres ornemens affectés aux Notes qui ſont dans telle ou telle poſition, ſelon les regles preſcrites par le goût du Chant. (Voyez GOUT DU CHANT.)

Les principaux de ces *Agrémens* ſont : l'ACCENT, le COULÉ, le FLATTÉ, le MARTELLEMENT, la CADENCE PLEINE, la CADENCE BRISÉE, & le PORT DE VOIX. (Voyez ces articles chacun en ſon lieu ; & la *Planche* B. *Figure* 13.)

AIGU, *adj.* Se dit d'un Son perçant ou élevé par rapport à quelque autre Son. (Voyez SON.)

En ce ſens, le mot *Aigu* eſt oppoſé au mot *Grave*. Plus les vibrations du corps ſonore ſont fréquentes, plus le Son eſt *Aigu*.

Les Sons conſidérés ſous les rapports d'*Aigus* & de *Graves* ſont le ſujet de l'Harmonie. (Voyez HARMONIE, ACCORD.)

AJOUTÉE, ou *Acquiſe*, ou *Surnuméraire*, *adj. pris ſubſtantivement.* C'étoit dans la Muſique Grecque la Corde ou le Son qu'ils appelloient PROSLAMBANOMENOS. (*Voyez ce mot.*)

Sixte ajoutée eſt une Sixte qu'on ajoute à l'Accord parfait, & de laquelle cet Accord ainſi augmenté prend le nom. (Voyez ACCORD & SIXTE.)

AIR. Chant qu'on adapte aux paroles d'une Chanſon, ou d'une petite Piece de Poéſie propre à être chantée, & par extenſion l'on appelle *Air* la Chanſon même.

Dans les Opéra l'on donne le nom d'*Airs* à tous les Chants meſurés pour les diſtinguer du Récitatif, & généralement on appelle *Air* tout morceau complet de Muſique vocale ou inſtrumentale formant un Chant, ſoit que ce morceau faſſe lui ſeul une Piece entiere, ſoit qu'on puiſſe le détacher du tout dont il fait partie, & l'exécuter ſéparément.

Si le ſujet ou le Chant eſt partagé en deux Parties, l'*Air* s'appelle *Duo*; ſi en trois, *Trio*, &c.

Saumaiſe croit que ce mot vient du Latin *æra*; & Burette eſt de ſon ſentiment, quoique Ménage le combatte dans ſes étymologies de la Langue Françoiſe.

Les Romains avoient leurs ſignes pour le Rhythme ainſi que les Grecs avoient les leurs; & ces ſignes, tirés auſſi de leurs caracteres, ſe nommoient non-ſeulement *numerus*, mais encore *æra*, c'eſt-à-dire, nombre, ou la marque du nombre, *numeri nota*, dit Nonnius Marcellus. C'eſt en ce ſens que le mot *æra* ſe trouve employé dans ce Vers de Lucile:

Hæc eſt ratio? Perverſa æra! Summa ſubducta improbè!

Et Sextus Rufus s'en eſt ſervi de même.

Or quoique ce mot ne ſe prît originairement que pour le nombre ou la Meſure du Chant, dans la ſuite on en fit le même uſage qu'on avoit fait du mot *numerus*, & l'on ſe ſervit du mot *æra* pour déſigner le Chant même; d'où eſt venu, ſelon les deux Auteurs cités, le mot François *Air*, & l'Italien *Aria* pris dans le même ſens.

Les Grecs avoient plusieurs sortes d'*Airs* qu'ils appelloient Nomes ou Chansons. (Voyez CHANSON.) Les Nomes avoient chacun leur caractere & leur usage, & plusieurs étoient propres à quelque Instrument particulier, à-peu-près comme ce que nous appellons aujourd'hui *Pieces* ou *Sonates*.

La Musique moderne a diverses especes d'*Airs* qui conviennent chacune à quelque espece de Danse dont ces Airs portent le nom. (Voyez MENUET, GAVOTTE, MUSETTE, PASSE-PIED, &c.)

Les *Airs* de nos Opéra sont, pour ainsi dire, la toile ou le fond sur quoi se peignent les tableaux de la Musique imitative; la Mélodie est le dessein, l'Harmonie est le coloris; tous les objets pittoresques de la belle Nature, tous les sentimens réfléchis du cœur humain sont les modeles que l'Artiste imite; l'attention, l'intérêt, le charme de l'oreille, & l'émotion du cœur, sont la fin de ces imitations. (Voyez IMITATION.) Un *Air* savant & agréable, un *Air* trouvé par le Génie & composé par le Goût, est le chef-d'œuvre de la Musique; c'est-là que se développe une belle voix, que brille une belle Symphonie; c'est-là que la passion vient insensiblement émouvoir l'ame par le sens. Après un bel *Air*, on est satisfait, l'oreille ne desire plus rien; il reste dans l'imagination, on l'emporte avec soi, on le répete à volonté; sans pouvoir en rendre une seule Note, on l'exécute dans son cerveau tel qu'on l'entendit au spectacle; on voit la Scene, l'Acteur, le Théâtre; on entend l'accompagnement, l'applaudissement, le véritable Amateur ne perd jamais les beaux

Airs

Airs qu'il entendit en sa vie ; il fait recommencer l'Opéra quand il veut.

Les paroles des *Airs* ne vont point toujours de suite, ne se débitent point comme celles du Récitatif ; quoiqu'assez courtes pour l'ordinaire, elles se coupent, se répetent, se transposent au gré du Compositeur : elles ne sont pas une narration qui passe ; elles peignent, ou un tableau qu'il faut voir sous divers points de vue, ou un sentiment dans lequel le cœur se complaît, duquel il ne peut, pour ainsi dire, se détacher, & les différentes phrases de l'*Air* ne sont qu'autant de manieres d'envisager la même image. Voilà pourquoi le sujet doit être un. C'est par ces répétitions bien entendues, c'est par ces coups redoublés qu'une expression qui d'abord n'a pu vous émouvoir, vous ébranle enfin, vous agite, vous transporte hors de vous, & c'est encore par le même principe que les Roulades, qui, dans les *Airs* pathétiques paroissent si déplacées, ne le sont pourtant pas toujours : le cœur pressé d'un sentiment très-vif l'exprime souvent par des Sons inarticulés plus vivement que par des paroles. (Voyez NEUME.)

La forme des *Airs* est de deux especes. Les petits *Airs* sont ordinairement composés de deux Reprises qu'on chante chacune deux fois ; mais les grands *Airs* d'Opéra sont le plus souvent en Rondeau. (Voyez RONDEAU.)

AL SEGNO. Ces mots écrits à la fin d'un *Air* en Rondeau, marquent qu'il faut reprendre la premiere Partie, non tout-à-fait au commencement, mais à l'endroit où est marqué le renvoi.

ALLA BREVE. Terme Italien qui marque une ſorte de Meſure à deux Tems fort vîte, & qui ſe note pourtant avec une Ronde ou ſemi-breve par Tems. Elle n'eſt plus gueres d'uſage qu'en Italie, & ſeulement dans la Muſique d'Egliſe. Elle répond aſſez à ce qu'on appelloit en France du *Gros-fa.*

ALLA ZOPPA. Terme Italien qui annonce un mouvement contraint, & ſyncopant entre deux Tems, ſans ſyncoper entre deux Meſures; ce qui donne aux Notes une marche inégale & comme boîteuſe. C'eſt un avertiſſement que cette même marche continue ainſi juſqu'à la fin de l'Air.

ALLEGRO, *adj. pris adverbialement.* Ce mot Italien écrit à la tête d'un Air indique, du vîte au lent, le ſecond des cinq principaux degrés de Mouvement diſtingués dans la Muſique Italienne. *Allegro*, ſignifie *gai;* & c'eſt auſſi l'indication d'un mouvement gai, le plus vif de tous après le *presto.* Mais il ne faut pas croire pour cela que ce mouvement ne ſoit propre qu'à des ſujets gais; il s'applique ſouvent à des tranſports de fureur, d'emportement, & de déſeſpoir, qui n'ont rien moins que de la gaieté. (Voyez MOUVEMENT.)

Le diminutif *Allegretto* indique une gaieté plus modérée, un peu moins de vivacité dans la Meſure.

ALLEMANDE, *ſ. f.* Sorte d'Air ou de Piece de Muſique dont la Muſique eſt à quatre Tems & ſe bat gravement. Il paroît par ſon nom que ce caractere d'Air nous eſt venu d'Allemagne, quoiqu'il n'y ſoit point connu du tout. L'*Allemande* en Sonate eſt par-tout vieillie, & à peine les Muſi-

ciens s'en ſervent-ils aujourd'hui : ceux qui s'en ſervent encore, lui donnent un mouvement plus gai.

ALLEMANDE, eſt auſſi l'air d'une Danſe fort commune en Suiſſe & en Allemagne. Cet Air, ainſi que la Danſe, a beaucoup de gaieté : il ſe bat à deux tems.

ALTUS. Voyez HAUTE-CONTRE.

AMATEUR, Celui qui, ſans être Muſicien de profeſſion, fait ſa Partie dans un Concert pour ſon plaiſir & par amour pour la Muſique.

On appelle encore *Amateurs* ceux qui, ſans ſavoir la Muſique, ou du moins ſans l'exercer, s'y connoiſſent, ou prétendent s'y connoître, & fréquentent les Concerts.

Ce mot eſt traduit de l'Italien *Dilettante.*

AMBITUS, *ſ. m.* Nom qu'on donnoit autrefois à l'étendue de chaque Ton ou Mode du grave à l'aigu : car quoique l'étendue d'un Mode fût en quelque maniere fixée à deux Octaves, il y avoit des Modes irréguliers dont l'*Ambitus* excédoit cette étendue, & d'autres imparfaits où il n'y arrivoit pas.

Dans le Plain-Chant, ce mot eſt encore uſité : mais l'*Ambitus* des Modes parfaits n'y eſt que d'une Octave : ceux qui la paſſent s'appellent *Modes ſuperflus ;* ceux qui n'y arrivent pas, *Modes diminués.* (Voyez MODES, TONS DE L'EGLISE.)

AMOROSO. Voyez TENDREMENT.

ANACAMPTOS. Terme de la Muſique Grecque, qui ſignifie une ſuite de Notes rétrogrades, ou procédant de l'aigu au grave ; c'eſt le contraire de l'*Euthia.* Une des parties

de l'ancienne Mélopée portoit aussi le nom d'*Anacamptosa.* (Voyez Mélopée.

ANDANTE, *adj. pris substantivement.* Ce mot écrit à la tête d'un Air désigne, du lent au vîte, le troisieme des cinq principaux degrés de Mouvement distingués dans la Musique Italienne. *Andante* est le Participe du verbe Italien *Andare*, aller. Il caractérise un mouvement marqué sans être gai, & qui répond à-peu-près à celui qu'on désigne en François par le mot *Gracieusement.* (Voyez Mouvement.)

Le diminutif Andantino, indique un peu moins de gaieté dans la Mesure : ce qu'il faut bien remarquer, le diminutif *Larghetto* signifiant tout le contraire. (Voyez Largo.)

ANONNER, *v. n.* C'est déchiffrer avec peine & en hésitant la Musique qu'on a sous les yeux.

ANTIENNE, *s. f.* En Latin, *Antiphona.* Sorte de Chant usité dans l'Eglise Catholique.

Les *Antiennes* ont été ainsi nommées parce que dans leur origine on les chantoit à deux chœurs qui se répondoient alternativement, & l'on comprenoit sous ce titre les Pseaumes & les Hymnes que l'on chantoit dans l'Eglise. Ignace, Disciple des Apôtres, a été, selon Socrate, l'Auteur de cette maniere de chanter parmi les Grecs, & Ambroise l'a introduite dans l'Eglise Latine. Théodoret en attribue l'invention à Diodore & à Flavien.

Aujourd'hui la signification de ce terme est restreinte à certains passages courts tirés de l'Ecriture, qui conviennent à la Fête qu'on célebre, & qui précédant les Pseaumes & Cantiques, en reglent l'intonation.

L'on a auſſi conſervé le nom d'*Antiennes* à quelques Hymnes qu'on chante en l'honneur de la Vierge, telles que *Regina cœli; Salve Regina*, *&c.*

ANTIPHONIE, *ſ. f.* Nom que donnoient les Grecs à cette eſpece de Symphonie qui s'exécutoit par diverſes Voix ou par divers Inſtrumens à l'Octave ou à la double Octave, par oppoſition à celle qui s'exécutoit au ſimple Uniſſon, & qu'ils appelloient *Homophonie.* (Voyez, SYMPHONIE, HOMOPHONIE.)

Ce mot vient d'Ἀντὶ, *contre*, & de φωνὴ, *voix*, comme qui diroit, *oppoſition de voix.*

ANTIPHONIER ou ANTIPHONAIRE, *ſ. m.* Livre qui contient en Notes les Antiennes & autres Chants dont on uſe dans l'Egliſe Catholique.

APOTHETUS. Sorte de Nom propre aux Flûtes dans l'ancienne Muſique des Grecs.

APOTOME, *ſ. m.* Ce qui reſte d'un Ton majeur après qu'on en a retranché un *Limma*, qui eſt un Intervalle moindre d'un Comma que le ſemi-Ton majeur. Par conſéquent, l'*Apotome* eſt d'un Comma plus grand que le ſemi-Ton moyen. (Voyez COMMA, SEMI-TON.)

Les Grecs, qui n'ignoroient pas que le Ton majeur ne peut, par des diviſions rationelles, ſe partager en deux parties égales, le partageoient inégalement de pluſieurs manieres. (Voyez INTERVALLE.)

De l'une de ces diviſions, inventée par Pythagore, ou plutôt, par Philolaüs ſon Diſciple, réſultoit le Dièſe ou Limma d'un côté, & de l'autre l'*Apotome*, dont la raiſon eſt de 2048 à 2187.

La génération de cet *Apotome* ſe trouve à la Septieme Quinte *ut* Dièſe en commençant par *ut* naturel : car la quantité dont cet *ut* Dièſe ſurpaſſe l'*ut* naturel le plus rapproché, eſt préciſément le rapport que je viens de marquer.

Les Anciens donnoient encore le même nom à d'autres Intervalles. Ils appelloient *Apotome majeur* un petit Intervalle que M. Rameau appelle Quart-de-Ton enharmonique, lequel eſt formé de deux Sons en raiſon de 125 à 128.

Et ils appelloient *Apotome mineur* l'Intervalle de deux Sons en raiſon de 2025 à 2048 : Intervalle encore moins ſenſible à l'oreille que le précédent.

Jean de Muris & ſes Contemporains, donnent par-tout le nom d'*Apotome* au ſemi-Ton mineur, & celui de *Dièſe* au ſemi-Ton majeur.

APPRÉCIABLE, *adj.* Les Sons *Appréciables* ſont ceux dont on peut trouver ou ſentir l'Uniſſon & calculer les Intervalles. M. Euler donne un eſpace de huit Octaves depuis le Son le plus aigu juſqu'au Son le plus grave *appréciables* à notre oreille : mais ces Sons extrêmes n'étant gueres agréables, on ne paſſe pas communément dans la pratique les bornes de cinq Octaves, telles que les donne le Clavier à Ravalement. Il y a auſſi un degré de force au-delà duquel le Son ne peut plus s'*Apprécier*. On ne ſauroit *Apprécier* le Son d'une groſſe cloche dans le clocher même ; il faut en diminuer la force en s'éloignant, pour le diſtinguer. De même les Sons d'une voix qui crie, ceſſent d'être *Appréciables* ; c'eſt pourquoi ceux qui chantent fort ſont

ſujets à chanter faux. A l'égard du bruit, il ne s'*Apprécie* jamais ; & c'eſt ce qui fait ſa différence d'avec le Son. (Voyez Bruit & Son.)

APYCNI, *adj. plur.* Les Anciens appelloient ainſi dans les Genres épais trois des huit Sons ſtables de leur ſyſtême ou Diagramme, leſquels ne touchoient d'aucun côté les Intervalles ſerrés ; ſavoir, la Proſlambanomene, la Néte Synnéménon, & la Néte Hyperboléon.

Ils appelloient auſſi *Apycnos* ou *non épais* le Genre Diatonique, parce que dans les Tétracordes de ce Genre la ſomme des deux premiers Intervalles étoit plus grande que le troiſieme. (Voyez Epais, Genre, Son, Tétracorde.)

ARBITRIO. Voyez Cadenza.

ARCO, *Archet*, *ſ. m.* Ces mots Italiens *Con l'Arco*, marquent qu'après avoir pincé les cordes, il faut reprendre l'*Archet* à l'endroit où ils ſont écrits.

ARIETTE, *ſ. f.* Ce diminutif, venu de l'Italien, ſignifie proprement *petit Air* ; mais le ſens de ce mot eſt changé en France, & l'on y donne le nom d'*Ariettes* à de grands morceaux de Muſique d'un mouvement pour l'ordinaire aſſez gai & marqué, qui ſe chantent avec des Accompagnemens de Symphonie, & qui ſont communément en Rondeau. (Voyez Air, Rondeau.)

ARIOSO, *adj. pris adverbialement.* Ce mot Italien à la tête d'un Air, indique une maniere de Chant ſoutenue, développée, & affectée aux grands Airs.

ARISTOXÉNIENS. Secte qui eut pour Chef Ariſtoxene

de Tarente, Diſciple d'Ariſtote, & qui étoit oppoſée aux Pythagoriciens ſur la Meſure des Intervalles & ſur la maniere de déterminer les rapports des Sons; de ſorte que les *Ariſtoxéniens* s'en rapportoient uniquement au jugement de l'oreille, & les Pythagoriciens à la préciſion du calcul. (Voyez PYTHAGORICIENS.)

ARMER LA CLEF. C'eſt y mettre le nombre de Dièſes ou de Bémols convenables au Ton & au Mode dans lequel on veut écrire de la Muſique. (Voyez BÉMOL, CLEF, DIÈSE.)

ARPÉGER, *v. n.* C'eſt faire une ſuite d'Arpèges. (*Voyez l'article ſuivant.*)

ARPEGGIO, ARPÈGE, ou ARPEGEMENT, *ſ. m.* Maniere de faire entendre ſucceſſivement & rapidement les divers Sons d'un Accord, au lieu de les frapper tous à la fois.

Il y a des Inſtrumens ſur leſquels on ne peut former un Accord plein qu'en Arpégeant; tels ſont le Violon, le Violoncelle, la Viole, & tous ceux dont on joue avec l'Archet; car la convexité du Chevalet empêche que l'Archet ne puiſſe appuyer à la fois ſur toutes les cordes. Pour former donc des Accords ſur ces Inſtrumens, on eſt contraint d'Arpéger, & comme on ne peut tirer qu'autant de Sons qu'il y a de cordes, l'*Arpège* du Violoncelle ou du Violon ne ſauroit être compoſé de plus de quatre Sons. Il faut pour Arpéger que les doigts ſoient arrangés chacun ſur ſa corde, & que l'*Arpège* ſe tire d'un ſeul & grand coup d'Archet qui commence fortement ſur la plus groſſe corde,

corde, & vienne finir en tournant & adouciſſant ſur la Chanterelle. Si les doigts ne s'arrangeoient ſur les cordes que ſucceſſivement, ou qu'on donnât pluſieurs coups d'Archet, ce ne ſeroit plus Arpéger ; ce ſeroit paſſer très-vîte pluſieurs Notes de ſuite.

Ce qu'on fait ſur le Violon par néceſſité, on le pratique par goût ſur le Clavecin. Comme on ne peut tirer de cet Inſtrument que des Sons qui ne tiennent pas, on eſt obligé de les refrapper ſur des Notes de longue durée. Pour faire durer un Accord plus long-tems, on le frappe en Arpégeant, commençant par les Sons bas, & obſervant que les doigts qui ont frappé les premiers ne quittent point leurs touches que tout l'*Arpège* ne ſoit achevé, afin que l'on puiſſe entendre à la fois tous les Sons de l'Accord. (Voyez ACCOMPAGNEMENT.)

Arpeggio eſt un mot Italien qu'on a franciſé dans celui d'*Arpège*. Il vient du mot *Arpa*, à cauſe que c'eſt du jeu de la Harpe qu'on a tiré l'idée de l'*Arpégement*.

ARSIS & THESIS. Termes de Muſique & de Proſodie. Ces deux mots ſont Grecs. *Arſis* vient du Verbe αἴρω, *tollo*, j'élève, & marque l'élévation de la voix ou de la main, l'abaiſſement qui ſuit cette élévation eſt ce qu'on appelle θέσις, *depoſitio*, *remiſſio*.

Par rapport donc à la Meſure, *per Arſin* ſignifie, *en levant*, ou *durant le premier tems*; *per Theſin*, *en baiſſant*, ou *durant le dernier tems*. Sur quoi l'on doit obſerver que notre maniere de marquer la Meſure eſt contraire à celle des Anciens ; car nous frappons le premier tems & levons

le dernier. Pour ôter toute équivoque, on peut dire qu'*Arsis* indique le *tems fort*, & *Thesis* le *tems foible*. (Voyez Mesure, Tems, Battre la Mesure.)

Par rapport à la voix, on dit qu'un Chant, un Contre-Point, une Fugue, sont *per Thesin*, quand les Notes montent du grave à l'aigu ; *per Arsin*, quand elles descendent de l'aigu au grave. Fugue *per Arsin* & *Thesin*, est celle qu'on appelle aujourd'hui Fugue renversée ou Contre-fugue, dans laquelle la réponse se fait en sens contraire ; c'est-à-dire, en descendant si la Guide a monté, & en montant si la Guide a descendu. (Voyez Fugue.)

ASSAI. Adverbe augmentatif qu'on trouve assez souvent joint au mot qui indique le mouvement d'un Air. Ainsi *presto Assai*, *largo Assai*, signifient *fort vîte*, *fort lent*. L'Abbé Brossard a fait sur ce mot une de ses bévues ordinaires, en substituant à son vrai & unique sens celui d'*une sage médiocrité de lenteur* ou *de vîtesse*. Il a cru qu'*Assai* signifioit *assez*. Sur quoi l'on doit admirer la singuliere idée qu'a eu cet Auteur de préférer, pour son vocabulaire, à sa langue maternelle, une langue étrangere qu'il n'entendoit pas.

AUBADE, *s. f.* Concert de nuit en plein air sous les fenêtres de quelqu'un. (Voyez Sérénade.)

AUTHENTIQUE ou AUTHENTE, *adj.* Quand l'Octave se trouve divisée harmoniquement, comme dans cette proportion 6. 4. 3. c'est-à-dire, quand la Quinte est au grave, & la Quarte à l'aigu, le Mode ou le Ton s'appelle *Authentique* ou *Authente* ; à la différence du Ton *Plagal* où l'Octave est divisée arithmétiquement, comme dans cette

proportion 4. 3. 2 : ce qui met la Quarte au grave & la Quinte à l'aigu.

A cette explication adoptée par tous les Auteurs, mais qui ne dit rien, j'ajouterai la suivante ; le Lecteur pourra choisir.

Quand la Finale d'un Chant en est aussi la Tonique, & que le Chant ne descend pas jusqu'à la Dominante au-dessous, le Ton s'appelle *Authentique* : mais si le Chant descend ou finit à la Dominante, le Ton est *Plagal.* Je prends ici ces mots de *Tonique* & de *Dominante* dans l'acception musicale.

Ces différences d'*Authente* & de *Plagal* ne s'observent plus que dans le Plain-Chant ; &, soit qu'on place la Finale au bas du Diapason, ce qui rend le Ton *Authentique* ; soit qu'on la place au milieu, ce qui le rend *Plagal* ; pourvu qu'au surplus la Modulation soit réguliere, la Musique moderne admet tous les Chants comme *Authentiques* également, en quelque lieu du Diapason que puisse tomber la Finale. (Voyez MODE.)

Il y a dans les huit Tons de l'Eglise Romaine quatre Tons *Authentiques* ; savoir, le premier, le troisieme, le cinquieme & le septieme. (Voyez TONS DE L'EGLISE.)

On appelloit autrefois *Fugue Authentique* celle dont le sujet procédoit en montant ; mais cette dénomination n'est plus d'usage.



B.

B *fa ſi*, ou B *fa b mi*, ou ſimplement B. Nom du ſeptieme Son de la Gamme de l'Arétin, pour lequel les Italiens & les autres Peuples de l'Europe répetent le B, diſant B *mi* quand il eſt naturel, B *fa* quand il eſt Bémol; mais les François l'appellent *Si*. (Voyez Si.)

B *Mol*. (Voyez Bémol.)

B *Quarre*. (Voyez Béquarre.)

BALLET, *ſ. m*. Action théâtrale qui ſe repréſente par la Danſe guidée par la Muſique. Ce mot vient du vieux François *Baller*, danſer, chanter, ſe réjouir.

La Muſique d'un *Ballet* doit avoir encore plus de cadence & d'accent que la Muſique vocale, parce qu'elle eſt chargée de ſignifier plus de choſes, que c'eſt à elle ſeule d'inſpirer au Danſeur la chaleur & l'expreſſion que le Chanteur peut tirer des paroles, & qu'il faut, de plus, qu'elle ſupplée, dans le langage de l'ame & des paſſions, tout ce que la Danſe ne peut dire aux yeux du Spectateur.

Ballet eſt encore le nom qu'on donne en France à une bizarre ſorte d'Opéra, où la Danſe n'eſt gueres mieux placée que dans les autres, & n'y fait pas un meilleur effet. Dans la plupart de ces *Ballets* les Actes forment autant de ſujets différens liés ſeulement entre eux par quelques rapports généraux étrangers à l'action, & que le Spectateur n'appercevroit jamais ſi l'Auteur n'avoit ſoin de l'en avertir dans le Prologue.

Ces *Ballets* contiennent d'autres *Ballets* qu'on appelle autre-

ment *Divertiſſemens* ou *Fêtes*. Ce ſont des ſuites de Danſes qui ſe ſuccedent ſans ſujet, ni liaiſon entre elles, ni avec l'action principale, & où les meilleurs Danſeurs ne ſavent vous dire autre choſe ſinon qu'ils danſent bien. Cette Ordonnance peu théâtrale ſuffit pour un Bal où chaque Acteur a rempli ſon objet lorſqu'il s'eſt amuſé lui-même, & où l'intérêt que le Spectateur prend aux perſonnes le diſpenſe d'en donner à la choſe ; mais ce défaut de ſujet & de liaiſon ne doit jamais être ſouffert ſur la Scene, pas même dans la repréſentation d'un Bal, où le tout doit être lié par quelque action ſecrete qui ſoutienne l'attention & donne de l'intérêt au Spectateur. Cette adreſſe d'Auteur n'eſt pas ſans exemple, même à l'Opéra François, & l'on en peut voir un très-agréable dans les *Fêtes Vénitiennes*, Acte du Bal.

En général, toute Danſe qui ne peint rien qu'elle même, & tout *Ballet* qui n'eſt qu'un Bal, doivent être bannis du Théâtre lyrique. En effet, l'action de la Scene eſt toujours la repréſentation d'une autre action, & ce qu'on y voit n'eſt que l'image de ce qu'on y ſuppoſe ; de ſorte que ce ne doit jamais être un tel ou un tel Danſeur qui ſe préſente à vous, mais le perſonnage dont il eſt revêtu. Ainſi, quoique la Danſe de Société puiſſe ne rien repréſenter qu'elle-même, la Danſe théâtrale doit néceſſairement être l'imitation de quelque autre choſe, de même que l'Acteur chantant repréſente un homme qui parle, & la décoration d'autres lieux que ceux qu'elle occupe.

La pire ſorte de *Ballets* eſt celle qui roule ſur des ſujets allégoriques & où par conſéquent il n'y a qu'imitation d'im-

tation. Tout l'art de ces ſortes de Drames conſiſte à préſenter ſous des images ſenſibles des rapports purement intellectuels, & à faire penſer au Spectateur toute autre choſe que ce qu'il voit, comme ſi, loin de l'attacher à la Scene, c'étoit un mérite de l'en éloigner. Ce genre exige, d'ailleurs, tant de ſubtilité dans le Dialogue, que le Muſicien ſe trouve dans un Pays perdu parmi les pointes, les alluſions, & les épigrammes, tandis que le Spectateur ne s'oublie pas un moment : comme qu'on faſſe, il n'y aura jamais que le ſentiment qui puiſſe amener celui-ci ſur la Scene & l'identifier, pour ainſi dire, avec les Acteurs; tout ce qui n'eſt qu'intellectuel l'arrache à la Piece, & le rend à lui-même. Auſſi voit-on que les Peuples qui veulent & mettent le plus d'eſprit au Théâtre ſont ceux qui ſe ſoucient le moins de l'illuſion. Que fera donc le Muſicien ſur des Drames qui ne donnent aucune priſe à ſon Art? Si la Muſique ne peint que des ſentimens ou des images, comment rendra-t-elle des idées purement métaphyſiques, telles que les allégories, où l'eſprit eſt ſans ceſſe occupé du rapport des objets qu'on lui préſente avec ceux qu'on veut lui rappeller?

Quand les Compoſiteurs voudront réfléchir ſur les vrais principes de leur Art, ils mettront avec plus de diſcernement dans le choix des Drames dont ils ſe chargent, plus de vérité dans l'expreſſion de leurs ſujets; & quand les paroles des Opéra diront quelque choſe, la Muſique apprendra bientôt à parler.

BARBARE, *adj.* Mode Barbare. (Voyez LYDIEN.)

BARCAROLLES, *ſ. f.* Sorte de Chanſons en Langue

Vénitienne que chantent les Gondoliers à Venise. Quoique les Airs des *Barcarolles* soient faits pour le Peuple, & souvent composés par les Gondoliers mêmes, ils ont tant de mélodie & un accent si agréable, qu'il n'y a pas de Musicien dans toute l'Italie qui ne se pique d'en savoir & d'en chanter. L'entrée gratuite qu'ont les Gondoliers à tous les Théâtres, les met à portée de se former sans frais l'oreille & le goût; de sorte qu'ils composent & chantent leurs Airs en gens qui, sans ignorer les finesses de la Musique, ne veulent point altérer le genre simple & naturel de leurs *Barcarolles*. Les paroles de ces Chansons sont communément plus que naturelles, comme les conversations de ceux qui les chantent : mais ceux à qui les peintures fidelles des mœurs du Peuple peuvent plaire, & qui aiment d'ailleurs le Dialecte Vénitien, s'en passionnent facilement, séduits par la beauté des Airs; de sorte que plusieurs Curieux en ont de très-amples recueils.

N'oublions pas de remarquer à la gloire du Tasse, que la plupart des Gondoliers savent par cœur une grande partie de son Poëme de *la Jérusalem délivrée*, que plusieurs le savent tout entier, qu'ils passent les nuits d'été sur leurs barques à le chanter alternativement d'une barque à l'autre, que c'est assurément une belle *Barcarolle* que le Poëme du Tasse, qu'Homere seul eut avant lui l'honneur d'être ainsi chanté, & que nul autre Poëme Epique n'en a eu depuis un pareil.

BARDES. Sorte d'hommes très-singuliers, & très-respectés jadis dans les Gaules, lesquels étoient à la fois Prêtres, Prophetes, Poëtes & Musiciens.

Bochard fait dériver ce nom de *Parat*, chanter; & Cam-

den convient avec Feſtus que *Barde* ſignifie un Chanteur, en Celtique *Bard.*

BARIPYCNI, *adj.* Les Anciens appelloient ainſi cinq des huit Sons ou cordes ſtables de leur ſyſtême ou Diagramme; ſavoir, l'Hypaté-Hypaton, l'Hypaté Méſon, la Mèſe, la Paramèſe, & la Neté-Dièzeugménon. (Voyez PYCNI, SON, TÉTRACORDE.)

BARYTON. Sorte de voix entre la Taille & la Baſſe. (Voyez CONCORDANT.)

BAROQUE. Une Muſique *Baroque* eſt celle dont l'Harmonie eſt confuſe, chargée de Modulations & Diſſonances, le Chant dur & peu naturel, l'Intonation difficile, & le Mouvement contraint.

Il y a bien de l'apparence que ce terme vient du *Baroco* des Logiciens.

BARRE, C *barré*, ſorte de Meſure. (Voyez C.)

BARRES. Traits tirés perpendiculairement à la fin de chaque Meſure, ſur les cinq lignes de la Portée, pour ſéparer la Meſure qui finit de celle qui recommence. Ainſi les Notes contenues entre deux *Barres* forment toujours une Meſure complete, égale en valeur & en durée à chacune des autres Meſures compriſes entre deux autres *Barres*, tant que le Mouvement ne change pas: mais comme il y a pluſieurs ſortes de Meſures qui different conſidérablement en durée, les mêmes différences ſe trouvent dans les valeurs contenues entre deux *Barres* de chacune de ces eſpeces de Meſures. Ainſi dans le grand Triple qui ſe marque par ce ſigne $\frac{3}{1}$ & qui ſe bat lentement, la ſomme des Notes com-

priſes

prifes entre deux *Barres* doit faire une Ronde & demie ; & dans le petit triple $\frac{3}{8}$, qui fe bat vîte, les deux *Barres* n'enferment que trois Croches ou leur valeur : de forte que huit fois la valeur contenue entre deux *Barres* de cette derniere Mefure, ne font qu'une fois la valeur contenue entre deux *Barres* de l'autre.

Le principal ufage des *Barres* eft de diftinguer les Mefures & d'en indiquer le *Frappé*, lequel fe fait toujours fur la Note qui fuit immédiatement la *Barre*. Elles fervent auffi dans les Partitions à montrer les Mefures correfpondantes dans chaque Portée. (Voyez PARTITION.)

Il n'y a pas plus de cent ans qu'on s'eft avifé de tirer des *Barres* de Mefure en Mefure. Auparavant la Mufique étoit fimple ; on n'y voyoit gueres que des Rondes, des Blanches & des Noires, peu de Croches, prefque jamais de Doubles-croches. Avec des divifions moins inégales, la Mefure en étoit plus aifée à fuivre. Cependant j'ai vu nos meilleurs Muficiens embarraffés à bien exécuter l'ancienne Mufique d'Orlande & de Claudin. Ils fe perdoient dans la Mefure, faute des *Barres* auxquelles ils étoient accoutumés, & ne fuivoient qu'avec peine des Parties chantées autrefois couramment par les Muficiens de Henri III & de Charles IX.

BAS, en Mufique, fignifie la même chofe que *Grave*, & ce terme eft oppofé à *haut* ou *aigu*. On dit ainfi que le Ton eft trop *bas*, qu'on chante trop *bas*, qu'il faut renforcer les Sons dans le *bas*. *Bas* fignifie auffi quelquefois doucement, à demi-voix ; & en ce fens il eft oppofé à *fort*. On dit *parler bas*, chanter ou pfalmodier à *Baffe*-voix,

Il chantoit ou parloit ſi *bas* qu'on avoit peine à l'entendre.

> Coulez ſi lentement & murmurez ſi *bas*,
> Qu'Iſſé ne vous entende pas.
>
> *La Motte.*

Bas ſe dit encore, dans la ſubdiviſion des Deſſus chantans, de celui des deux qui eſt au-deſſous de l'autre; ou, pour mieux dire, *Bas*-Deſſus eſt un Deſſus dont le Diapaſon eſt au-deſſous du *Medium* ordinaire. (Voyez Dessus.)

BASSE. Celle de quatre Parties de la Muſique qui eſt au-deſſous des autres, la plus baſſe de toutes, d'où lui vient le nom de *Baſſe*. (Voyez Partition.)

La *Baſſe* eſt la plus importante des Parties, c'eſt ſur elle que s'établit le corps de l'Harmonie; auſſi eſt-ce une maxime chez les Muſiciens que, quand la *Baſſe* eſt bonne, rarement l'Harmonie eſt mauvaiſe.

Il y a pluſieurs ſortes de *Baſſes*. *Baſſe-fondamentale*, dont nous ferons un Article ci-après.

Baſſe-continue : ainſi appellée, parce qu'elle dure pendant toute la Piece. Son principal uſage, outre celui de régler l'Harmonie, eſt de ſoutenir la Voix & de conſerver le Ton. On prétend que c'eſt un *Ludovico Viana*, dont il en reſte un Traité, qui, vers le commencement du dernier ſiecle, la mit le premier en uſage.

Baſſe-figurée, qui, au lieu d'une ſeule Note, en partage la valeur en pluſieurs autres Notes ſous un même Accord. (Voy. Harmonie-figurée.)

Baſſe-contrainte, dont le ſujet ou le Chant, borné à un petit nombre de Meſures, comme quatre ou huit, recom-

mence ſans ceſſe, tandis que les Parties ſupérieures pourſuivent leur Chant & leur Harmonie, & les varient de différentes manieres. Cette *Baſſe* appartient originairement aux Couplets de la Chaconne ; mais on ne s'y aſſervit plus aujourd'hui. La *Baſſe-contrainte* deſcendant diatoniquement ou chromatiquement & avec lenteur de la Tonique ou de la Dominante dans les Tons mineurs, eſt admirable pour les morceaux pathétiques. Ces retours fréquens & périodiques affectent inſenſiblement l'ame, & la diſpoſent à la langueur & à la triſteſſe. On en voit des exemples dans pluſieurs Scenes des Opéra François. Mais ſi ces *Baſſes* font un bon effet à l'oreille, il en eſt rarement de même des Chants qu'on leur adapte, & qui ne ſont, pour l'ordinaire, qu'un véritable accompagnement. Outre les modulations dures & mal amenées qu'on y évite avec peine, ces Chants, retournés de mille manieres & cependant monotones, produiſent des renverſemens peu harmonieux & ſont eux-mêmes aſſez peu chantans, en ſorte que le Deſſus s'y reſſent beaucoup de la contrainte de la *Baſſe*.

Baſſe-chantante eſt l'eſpece de Voix qui chante la Partie de la Baſſe. Il y a des *Baſſes-récitantes* & des *Baſſes-de-Chœur ;* des Concordans ou *Baſſe-tailles* qui tiennent le milieu entre la Taille & la *Baſſe ;* des *Baſſes* proprement dites, que l'uſage fait encore appeller *Baſſe-tailles*, & enfin des *Baſſe-contres* les plus graves de toutes les Voix, qui chantent la *Baſſe* ſous la *Baſſe* même, & qu'il ne faut pas confondre avec les *Contre-baſſes*, qui ſont des Inſtrumens.

BASSE-FONDAMENTALE, eſt celle qui n'eſt formée

que des Sons fondamentaux de l'Harmonie ; de ſorte qu'au-deſſous de chaque Accord elle fait entendre le vrai Son fondamental de cet Accord, c'eſt-à-dire, celui duquel il dérive par les regles de l'Harmonie. Par où l'on voit que la *Baſſe-fondamentale* ne peut avoir d'autre contexture que celle d'une ſucceſſion réguliere & fondamentale, ſans quoi la marche des Parties ſupérieures ſeroit mauvaiſe.

Pour bien entendre ceci, il faut ſavoir que, ſelon le ſyſtême de M. Rameau que j'ai ſuivi dans cet Ouvrage, tout Accord, quoique formé de pluſieurs Sons, n'en a qu'un qui lui ſoit fondamental; ſavoir, celui qui a produit cet Accord & qui lui ſert de *Baſſe* dans l'ordre direct & naturel. Or, la *Baſſe* qui regne ſous toutes les autres Parties n'exprime pas toujours les Sons fondamentaux des Accords : car entre tous les Sons qui forment un Accord, le Compoſiteur peut porter à la *Baſſe* celui qu'il croit préférable, eu égard à la marche de cette *Baſſe*, au beau Chant, & ſur-tout à l'expreſſion, comme je l'expliquerai dans la ſuite. Alors le vrai Son fondamental, au lieu d'être à ſa place naturelle qui eſt la *Baſſe*, ſe tranſporte dans les autres Parties, ou même ne s'exprime point du tout ; & un tel Accord s'appelle Accord renverſé. Dans le fond un Accord renverſé ne differe point de l'Accord direct qui l'a produit ; car ce ſont toujours les mêmes Sons : mais ces Sons formant des combinaiſons différentes, on a long-tems pris toutes ces combinaiſons pour autant d'Accords fondamentaux, & on leur a donné différens noms qu'on peut voir au mot *Accord*, & qui ont achevé de les diſtinguer, comme ſi la différence des noms en produiſoit réellement dans l'eſpece

M. Rameau a montré, dans son Traité de l'Harmonie, & M. d'Alembert, dans ses Élémens de Musique, a fait voir encore plus clairement, que plusieurs de ces prétendus Accords n'étoient que des renversemens d'un seul. Ainsi l'Accord de Sixte n'est qu'un Accord parfait dont la Tierce est transportée à la *Basse*; en y portant la Quinte on aura l'Accord de Sixte-Quarte. Voilà donc trois combinaisons d'un Accord qui n'a que trois Sons; ceux qui en ont quatre sont susceptibles de quatre combinaisons, chaque Son pouvant être porté à la *Basse*. Mais en portant au-dessous de celle-ci une autre *Basse* qui, sous toutes les combinaisons d'un même Accord, présente toujours le Son fondamental, il est évident qu'on réduit au tiers le nombre des Accords consonnans, & au quart le nombre des dissonans. Ajoutez à cela tous les Accords par supposition qui se réduisent encore aux mêmes fondamentaux, vous trouverez l'Harmonie simplifiée à un point qu'on n'eût jamais espéré dans l'état de confusion où étoient ses regles avant M. Rameau. C'est certainement, comme l'observe cet Auteur, une chose étonnante qu'on ait pu pousser la pratique de cet Art au point où elle est parvenue sans en connoître le fondement, & qu'on ait exactement trouvé toutes les regles, sans avoir découvert le principe qui les donne.

Après avoir dit ce qu'est la *Basse-fondamentale* sous les Accords, parlons maintenant de sa marche & de la maniere dont elle lie ces Accords entre eux. Les préceptes de l'Art sur ce point peuvent se réduire aux six regles suivantes.

I. La *Baſſe-fondamentale* ne doit jamais ſonner d'autres Notes que celles de la Gamme du Ton où l'on eſt, ou de celui où l'on veut paſſer. C'eſt la premiere & la plus indiſpenſable de toutes ſes regles.

II. Par la ſeconde, ſa marche doit être tellement ſoumiſe aux loix de la modulation, qu'elle ne laiſſe jamais perdre l'idée d'un Ton qu'en prenant celle d'un autre; c'eſt-à-dire que la *Baſſe-fondamentale* ne doit jamais être errante ni laiſſer oublier un moment dans quel Ton l'on eſt.

III. Par la troiſieme, elle eſt aſſujettie à la liaiſon des Accords & à la préparation des Diſſonances: préparation qui n'eſt, comme je le ferai voir, qu'un des cas de la liaiſon, & qui, par conſéquent, n'eſt jamais néceſſaire quand la liaiſon peut exiſter ſans elle. (Voyez LIAISON, PRÉPARER.)

IV. Par la quatrieme, elle doit, après toute Diſſonance, ſuivre le progrès qui lui eſt preſcrit par la néceſſité de la ſauver. (Voyez SAUVER.)

V. Par la cinquieme, qui n'eſt qu'une ſuite des précédentes, la *Baſſe-fondamentale* ne doit marcher que par Intervalles conſonnans, ſi ce n'eſt ſeulement dans un acte de Cadence rompue, ou après un Accord de Septieme diminuée, qu'elle monte diatoniquement. Toute autre marche de la *Baſſe-fondamentale* eſt mauvaiſe.

VI. Enfin, par la ſixieme, la *Baſſe-fondamentale* ou l'Harmonie ne doit pas ſyncoper, mais marquer la Meſure & les Tems par des changemens d'Accords bien cadencés; en ſorte, par exemple, que les Diſſonances qui doivent être

préparées le ſoient ſur le Tems foible, mais ſur-tout que tous les repos ſe trouvent ſur le Tems fort. Cette ſixieme regle ſouffre une infinité d'exceptions : mais le Compoſiteur doit pourtant y ſonger, s'il veut faire une Muſique où le mouvement ſoit bien marqué, & dont la Meſure tombe avec grace.

Par-tout où ces regles ſeront obſervées, l'Harmonie ſera réguliere & ſans faute ; ce qui n'empêchera pas que la Muſique n'en puiſſe être déteſtable. (Voyez COMPOSITION.)

Un mot d'éclairciſſement ſur la cinquieme regle ne ſera peut-être pas inutile. Qu'on retourne comme on voudra une *Baſſe-fondamentale*, ſi elle eſt bien faite, on n'y trouvera jamais que ces deux choſes : ou des Accords parfaits ſur des mouvemens conſonnans, ſans leſquels ces Accords n'auroient point de liaiſon, ou des Accords diſſonans dans des actes de Cadence ; en tout autre cas la Diſſonance ne ſauroit être ni bien placée, ni bien ſauvée.

Il ſuit de-là que la *Baſſe-fondamentale* ne peut marcher régulierement que d'une de ces trois manieres. 1°. Monter ou deſcendre de Tierce ou de Sixte. 2°. De Quarte ou de Quinte. 3°. Monter diatoniquement au moyen de la Diſſonance qui forme la liaiſon, ou par licence ſur un Accord parfait. Quant à la deſcente diatonique, c'eſt une marche abſolument interdite à la *Baſſe-fondamentale*, ou tout au plus tolérée dans le cas de deux Accords parfaits conſécutifs, ſéparés par un repos exprimé ou ſous-entendu : cette regle n'a point d'autre exception, & c'eſt pour n'avoir pas

démêlé le vrai fondement de certains paffages, que M. Rameau a fait descendre diatoniquement la *Baffe-fondamentale* fous des Accords de Septieme; ce qui ne fe peut en bonne Harmonie. (Voyez CADENCE, DISSONANCE.)

La *Baffe-fondamentale* qu'on n'ajoute que pour fervir de preuve à l'Harmonie, fe retranche dans l'exécution, & fouvent elle y feroit un fort mauvais effet; car elle eft, comme dit très-bien M. Rameau, pour le jugement & non pour l'oreille. Elle produiroit tout au moins une monotonie très-ennuyeufe par les retours fréquens du même Accord qu'on déguife & qu'on varie plus agréablement en le combinant en différentes manieres fur la Baffe-continue; fans compter que les divers renverfemens d'Harmonie fourniffent mille moyens de prêter de nouvelles beautés au Chant, & une nouvelle énergie à l'expreffion. (Voyez ACCORD, RENVERSEMENT.)

Si la *Baffe-fondamentale* ne fert pas à compofer de bonne Mufique, me dira-t-on; fi même on doit la retrancher dans l'exécution, à quoi donc eft-elle utile? Je réponds qu'en premier lieu elle fert de regle aux Ecoliers pour apprendre à former une Harmonie réguliere & à donner à toutes les parties la marche diatonique & élémentaire qui leur eft prefcrite par cette *Baffe-fondamentale*. Elle fert, de plus, comme je l'ai déjà dit, à prouver fi une Harmonie déjà faite eft bonne & réguliere; car toute Harmonie qui ne peut être foumife à une *Baffe-fondamentale* eft régulierement mauvaife. Elle fert enfin à trouver une Baffe-continue fous un Chant donné; quoiqu'à la vérité celui qui ne

faura

ſaura pas faire directement une Baſſe-continue, ne fera gueres mieux une *Baſſe-fondamentale*, & bien moins encore ſaura-t-il transformer cette *Baſſe-fondamentale* en une bonne Baſſe-continue. Voici toutefois les principales regles que donne M. Rameau pour trouver la *Baſſe-fondamentale* d'un Chant donné.

I. S'aſſurer du Ton & du Mode par leſquels on commence, & de tous ceux par où l'on paſſe. Il y a auſſi des regles pour cette recherche des Tons, mais ſi longues, ſi vagues, ſi incompletes, que l'oreille eſt formée, à cet égard, long-tems avant que les regles ſoient appriſes, & que le ſtupide qui voudra tenter de les employer, n'y gagnera que l'habitude d'aller toujours Note à Note, ſans jamais ſavoir où il eſt.

II. Eſſayer ſucceſſivement ſous chaque Note les cordes principales du Ton, commençant par les plus analogues, & paſſant juſqu'aux plus éloignées, lorſque l'on s'y voit forcé.

III. Conſidérer ſi la corde choiſie peut cadrer avec le Deſſus dans ce qui précede & dans ce qui ſuit par une bonne ſucceſſion fondamentale, & quand cela ne ſe peut, revenir ſur ſes pas.

IV. Ne changer la Note de *Baſſe-fondamentale* que lorſqu'on a épuiſé toutes les Notes conſécutives du Deſſus qui peuvent entrer dans ſon Accord, ou que quelque Note ſyncopant dans le Chant peut recevoir deux ou pluſieurs Notes de Baſſe, pour préparer des Diſſonances ſauvées enſuite réguliérement.

V. Etudier l'entrelacement des Phraſes, les ſucceſſions poſ-

fibles de Cadences, foit pleines, foit évitées, & fur-tout les repos qui viennent ordinairement de quatre en quatre Mefures ou de deux en deux, afin de les faire tomber toujours fur les Cadences parfaites ou irrégulieres.

VI. Enfin, obferver toutes les regles données ci-devant pour la compofition de la *Baffe-fondamentale.* Voilà les principales obfervations à faire pour en trouver une fous un Chant donné; car il y en a quelquefois plufieurs de trouvables: mais, quoiqu'on en puiffe dire, fi le Chant a de l'Accent & du Caractere, il n'y a qu'une bonne *Baffe-fondamentale* qu'on lui puiffe adapter.

Après avoir expofé fommairement la maniere de compofer une *Baffe-fondamentale*, il refteroit à donner les moyens de la transformer en Baffe-continue; & cela feroit facile, s'il ne faloit regarder qu'à la marche diatonique & au beau Chant de cette Baffe: mais ne croyons pas que la Baffe qui eft le guide & le foutien de l'Harmonie, l'ame &, pour ainfi dire, l'interprete du Chant, fe borne à des regles fi fimples; il y en a d'autres qui naiffent d'un principe plus fûr & plus radical; principe fécond, mais caché, qui a été fenti par tous les Artiftes de génie, fans avoir été développé par perfonne. Je penfe en avoir jetté le germe dans ma Lettre fur la Mufique Françoife. J'en ai dit affez pour ceux qui m'entendent; je n'en dirois jamais affez pour les autres. (Voyez toutefois UNITÉ DE MÉLODIE.)

Je ne parle point ici du Syftême ingénieux de M. Serre de Geneve, ni de fa double *Baffe-fondamentale*; parce que les principes qu'il avoit entrevus avec une fagacité digne

d'éloges, ont été depuis développés par M. Tartini dans un Ouvrage dont je rendrai compte avant la fin de celui-ci. Voyez Système.)

BATARD. *Nothus.* C'est l'épithete donnée par quelques-uns au Mode Hypophrygien, qui a sa finale en *si*, & conséquemment sa Quinte fausse; ce qui le retranche des Modes authentiques: & au Mode Eolien, dont la finale est en *fa*, & la Quarte superflue; ce qui l'ôte du nombre des Modes plagaux.

BATON. Sorte de barre épaisse qui traverse perpendiculairement une ou plusieurs lignes de la Portée, & qui, selon le nombre des lignes qu'il embrasse, exprime une plus grande ou moindre quantité de Mesures qu'on doit passer en silence.

Anciennement il y avoit autant de sortes de *Bâtons* que de différentes valeurs de Notes, depuis la Ronde qui vaut une Mesure, jusqu'à la Maxime qui en valoit huit, & dont la durée en silence s'évaluoit par un *Bâton* qui, partant d'une ligne, traversoit trois espaces & alloit joindre la quatrieme ligne.

Aujourd'hui le plus grand *Bâton* est de quatre Mesures: ce *Bâton*, partant d'une ligne, traverse la suivante & va joindre la troisieme. (*Planche* A. *figure* 12.) On le répete une fois, deux fois, autant de fois qu'il faut pour exprimer huit Mesures, ou douze, ou tout autre multiple de quatre, & l'on ajoute ordinairement au-dessus un chiffre qui dispense de calculer la valeur de tous ces *Bâtons*. Ainsi les signes couverts du chiffre 16 dans la même figure 12,

indiquent un ſilence de ſeize Meſures. Je ne vois pas trop à quoi bon ce double ſigne d'une même choſe. Auſſi les Italiens, à qui une plus grande pratique de la Muſique ſuggere toujours les premiers moyens d'en abréger les ſignes, commencent-ils à ſupprimer les *Bâtons*, auxquels ils ſubſtituent le chiffre qui marque le nombre de Meſures à compter. Mais une attention qu'il faut avoir alors, eſt de ne pas confondre ces chiffres dans la Portée avec d'autres chiffres ſemblables qui peuvent marquer l'eſpece de la Meſure employée. Ainſi dans la figure 13, il faut bien diſtinguer le ſigne du *trois Tems* d'avec le nombre des Pauſes à compter, de peur qu'au lieu de 31 Meſures ou Pauſes, on n'en comptât 331.

Le plus petit *Bâton* eſt de deux Meſures, & traverſant un ſeul eſpace, il s'étend ſeulement d'une ligne à ſa voiſine. (*Même Planche*, *figure* 12.)

Les autres moindres ſilences, comme d'une Meſure, d'une demi-Meſure, d'un Tems, d'un demi-Tems, *&c.* s'expriment par les mots de *Pauſe*, de *demi-Pauſe*, de *Soupir*, de *demi-Soupir*, &c. (Voyez ces mots.) Il eſt aiſé de comprendre qu'en combinant tous ces ſignes, on peut exprimer à volonté des ſilences d'une durée quelconque.

Il ne faut pas confondre avec les *Bâtons* des ſilences, d'autres *Bâtons* précíſément de même figure, qui, ſous le nom de Pauſes, initiales ſervoient dans nos anciennes Muſiques à annoncer le Mode, c'eſt-à-dire la Meſure, & dont nous parlerons au mot MODE.

BATON DE MESURE, eſt un Bâton fort court, ou

même un rouleau de papier dont le Maître de Musique se sert dans un Concert pour régler le mouvement & marquer la Mesure & le Tems. (Voyez BATTRE LA MESURE.)

A l'Opéra de Paris il n'est pas question d'un rouleau de papier, mais d'un bon gros Bâton de bois bien dur, dont le Maître frappe avec force pour être entendu de loin.

BATTEMENT, *s. m.* Agrément du Chant François, qui consiste à élever & battre un Trill sur une Note qu'on a commencée uniment. Il y a cette différence de la Cadence au *Battement*, que la Cadence commence par la Note supérieure à celle sur laquelle elle est marquée; après quoi l'on bat alternativement cette Note supérieure & la véritable : au lieu que le *Battement* commence par le son même de la Note qui le porte; après quoi l'on bat alternativement cette Note & celle qui est au-dessus. Ainsi ces coups de gosier, *mi re mi re mi re ut ut* sont une Cadence; & ceux-ci, *re mi re mi re mi re ut re mi*, sont un *Battement.*

BATTEMENS *au pluriel.* Lorsque deux Sons forts & soutenus, comme ceux de l'Orgue, sont mal d'accord & dissonent entre eux à l'approche d'un Intervalle consonnant, ils forment, par secousses plus ou moins fréquentes, des renflemens de son qui font, à-peu-près, à l'oreille, l'effet des battemens du pouls au toucher; c'est pourquoi M. Sauveur leur a aussi donné le nom de *Battemens.* Ces *Battemens* deviennent d'autant plus fréquens que l'Intervalle approche plus de la justesse, & lorsqu'il y parvient, ils se confondent avec les vibrations du Son.

M. Serre prétend, dans ses *Essais sur les Principes de*

l'Harmonie, que ces *Battemens* produits par la concurrence de deux Sons, ne ſont qu'une apparence acouſtique, occaſionnée par les vibrations coincidentes de ces deux Sons. Ces *Battemens*, ſelon lui, n'ont pas moins lieu lorſque l'Intervalle eſt conſonnant; mais la rapidité avec laquelle ils ſe confondent alors, ne permettant point à l'oreille de les diſtinguer, il en doit réſulter, non la ceſſation abſolue de ces *Battemens*, mais une apparence de Son grave & continu, une eſpece de foible Bourdon, tel préciſément que celui qui réſulte, dans les expériences citées par M. Serre, & depuis détaillées par M. Tartini, du concours de deux Sons aigus & conſonnans. (On peut voir au mot *Syſtème*, que des Diſſonances les donnent auſſi.) « Ce qu'il y a de » bien certain, continue M. Serre, c'eſt que ces *Bat-* » *temens*, ces vibrations coincidentes qui ſe ſuivent avec » plus ou moins de rapidité, ſont exactement iſochrones aux » vibrations que feroit réellement le Son fondamental, ſi, » par le moyen d'un troiſieme Corps ſonore, on le fai- » ſoit actuellement réſonner ».

Cette explication, très-ſpécieuſe, n'eſt peut-être pas ſans difficulté; car le rapport de deux Sons n'eſt jamais plus compoſé que quand il approche de la ſimplicité qui en fait une conſonnance, & jamais les vibrations ne doivent coincider plus rarement que quand elles touchent preſque à l'Iſochroniſme. D'où il ſuivroit, ce me ſemble, que les *Battemens* devroient ſe ralentir à meſure qu'ils s'accélerent, puis ſe réunir tout d'un coup à l'inſtant que l'Accord eſt juſte.

L'obſervation des *Battemens* eſt une bonne regle à conſulter ſur le meilleur ſyſtême de Tempérament : (Voyez Tempérament.) Car il eſt clair que de tous les Tempéramens poſſibles celui qui laiſſe le moins de *Battemens* dans l'Orgue, eſt celui que l'oreille & la Nature préferent. Or, c'eſt une expérience conſtante & reconnue de tous les Facteurs, que les altérations des Tierces majeures produiſent des *Battemens* plus ſenſibles & plus déſagréables que celles des Quintes. Ainſi la Nature elle-même a choiſi.

BATTERIE, *ſ. f.* Maniere de frapper & répéter ſucceſſivement ſur diverſes cordes d'un Inſtrument les divers Sons qui compoſent un Accord, & de paſſer ainſi d'Accord en Accord par un même mouvement de Notes. La *Batterie* n'eſt qu'un Arpége continué, mais dont toutes les Notes ſont détachées, au lieu d'être liées comme dans l'Arpége.

BATTEUR DE MESURE. Celui qui bat la Meſure dans un Concert. (Voyez l'Article ſuivant.)

BATTRE LA MESURE. C'eſt en marquer les Tems par des mouvemens de la main ou du pied, qui en reglent la durée, & par leſquels toutes les Meſures ſemblables ſont rendues parfaitement égales en valeur chronique ou en Tems, dans l'exécution.

Il y a des Meſures qui ne ſe *battent* qu'à un Tems, d'autres à deux, à trois ou à quatre, ce qui eſt le plus grand nombre de Tems marqués que puiſſe renfermer une Meſure : encore une Meſure à quatre Tems peut-elle toujours ſe réſoudre en deux Meſures à deux Tems. Dans toutes ces différentes Meſures le Tems frappé eſt toujours ſur la Note

qui ſuit la barre immédiatement ; le Tems levé eſt toujours celui qui la précede, à moins que la Meſure ne ſoit à un ſeul Tems ; & même, alors, il faut toujours ſuppoſer le Tems foible, puiſqu'on ne ſauroit frapper ſans avoir levé.

Le degré de lenteur ou de vîteſſe qu'on donne à la Meſure dépend de pluſieurs choſes. 1°. De la valeur des Notes qui compoſent la Meſure. On voit bien qu'une Meſure qui contient une Ronde doit ſe *battre* plus poſément & durer davantage que celle qui ne contient qu'une Noire. 2°. Du Mouvement indiqué par le mot François ou Italien qu'on trouve ordinairement à la tête de l'Air ; *Gai*, *Vite*, *Lent*, &c. Tous ces mots indiquent autant de modifications dans le Mouvement d'une même ſorte de Meſure. 3°. Enfin du caractere de l'Air même, qui, s'il eſt bien fait, en fera néceſſairement ſentir le vrai Mouvement.

Les Muſiciens François ne *battent* pas la *Meſure* comme les Italiens. Ceux-ci, dans la Meſure à quatre Tems, frappent ſucceſſivement les deux premiers Tems & levent les deux autres ; ils frappent auſſi les deux premiers dans la Meſure à trois Tems, & levent le troiſieme. Les François ne frappent jamais que le premier Tems, & marquent les autres par différens mouvemens de la main à droite & à gauche. Cependant la Muſique Françoiſe auroit beaucoup plus beſoin que l'Italienne d'une Meſure bien marquée ; car elle ne porte point ſa cadence en elle-même ; ſes Mouvemens n'ont aucune préciſion naturelle : on preſſe, on ralentit la Meſure au gré du Chanteur. Combien les oreilles ne ſont-elles

elles pas choquées à l'Opéra de Paris du bruit désagréable & continuel que fait, avec son bâton, celui qui *bat la Mesure*, & que le petit Prophete compare plaisamment à un Bucheron qui coupe du bois! Mais c'est un mal inévitable; sans ce bruit on ne pourroit sentir la Mesure; la Musique par elle-même ne la marque pas : aussi les Etrangers n'apperçoivent-ils point le Mouvement de nos Airs. Si l'on y fait attention, l'on trouvera que c'est ici l'une des différences spécifiques de la Musique Françoise à l'Italienne. En Italie la Mesure est l'ame de la Musique; c'est la Mesure bien sentie qui lui donne cet accent qui la rend si charmante; c'est la Mesure aussi qui gouverne le Musicien dans l'exécution. En France, au contraire, c'est le Musicien qui gouverne la Mesure; il l'énerve & la défigure sans scrupule. Que dis-je? Le bon goût même consiste à ne la pas laisser sentir; précaution dont, au reste, elle n'a pas grand besoin. L'Opéra de Paris est le seul Théâtre de l'Europe où l'on *batte la Mesure* sans la suivre; par-tout ailleurs on la suit sans la *battre*.

Il regne là-dessus une erreur populaire qu'un peu de réflexion détruit aisément. On s'imagine qu'un Auditeur ne *bat* par instinct la *Mesure* d'un Air qu'il entend, que parce qu'il la sent vivement; & c'est, au contraire, parce qu'elle n'est pas assez sensible ou qu'il ne la sent pas assez, qu'il tâche, à force de mouvemens des mains & des pieds, de suppléer ce qui manque en ce point à son oreille. Pour peu qu'une Musique donne prise à la cadence, on voit la plupart des François qui l'écoutent faire mille contorsions & un bruit ter-

rible pour aider la Meſure à marcher ou leur oreille à la ſentir. Subſtituez des Italiens ou des Allemands, vous n'entendrez pas le moindre bruit & ne verrez pas le moindre geſte qui s'accorde avec la Meſure. Seroit-ce peut-être que les Allemands, les Italiens ſont moins ſenſibles à la Meſure que les François? Il y a tel de mes Lecteurs qui ne ſe feroit gueres preſſer pour le dire; mais, dira-t-il auſſi, que les Muſiciens les plus habiles ſont ceux qui ſentent le moins la Meſure? Il eſt inconteſtable que ce ſont ceux qui la *battent* le moins; & quand, à force d'exercice, ils ont acquis l'habitude de la ſentir continuellement, ils ne *la battent* plus du tout; c'eſt un fait d'expérience qui eſt ſous les yeux de tout le monde. L'on pourra dire encore que les mêmes gens à qui je reproche de ne *battre la Meſure* que parce qu'ils ne la ſentent pas aſſez, ne la *battent* plus dans les Airs où elle n'eſt point ſenſible; & je répondrai que c'eſt parce qu'alors ils ne la ſentent point du tout. Il faut que l'oreille ſoit frappée au moins d'un foible ſentiment de Meſure pour que l'inſtinct cherche à le renforcer.

Les Anciens, dit M. Burette, *battoient la Meſure* en pluſieurs façons. La plus ordinaire conſiſtoit dans le mouvement du pied qui s'élevoit de terre & la frappoit alternativement, ſelon la meſure des deux Tems égaux ou inégaux. (Voyez Rhythme.) C'étoit ordinairement la fonction du Maître de Muſique appellé Coryphée, Κορυφαῖος, parce qu'il étoit placé au milieu du Chœur des Muſiciens & dans une ſituation élevée pour être plus facilement vu & entendu de toute la troupe. Ces Batteurs de Meſure ſe nom-

moient en Grec *ποδοκτυποι*, & *ποδοψόφοι*, à cauſe du bruit de leurs pieds, *συντονάριοι*, à cauſe de l'uniformité du geſte, &, ſi l'on peut parler ainſi, de la monotonie du Rhythme qu'ils battoient toujours à deux Tems. Ils s'appelloient en Latin *pedarii*, *podarii*, *pedicularii*. Ils garniſſoient ordinairement leurs pieds de certaines chauſſures ou ſandales de bois ou de fer, deſtinées à rendre la percuſſion rhythmique plus éclatante, nommées en Grec *κρούπεζια*, *κρούπαλα*, *κρουπετα*; & en Latin, *pedicula*, *ſcabella* ou *ſcabilla*, à cauſe qu'elles reſſembloient à de petits marche-pieds ou de petites eſcabelles.

Ils *battoient la Meſure*, non-ſeulement du pièd, mais auſſi de la main droite dont ils réuniſſoient tous les doigts pour frapper dans le creux de la main gauche, & celui qui marquoit ainſi le Rhythme s'appelloit *Manuductor*. Outre ce claquement de mains & le bruit des ſandales, les Anciens avoient encore, pour *battre la Meſure*, celui des coquilles, des écailles d'huîtres, & des oſſemens d'animaux, qu'on frappoit l'un contre l'autre, comme on fait aujourd'hui les Caſtagnettes, le Triangle & autres pareils Inſtrumens.

Tout ce bruit ſi déſagréable & ſi ſuperflu parmi nous, à cauſe de l'égalité conſtante de la Meſure, ne l'étoit pas de même chez eux, où les fréquens changemens de pieds & de Rhythmes exigeoient un Accord plus difficile & donnoient au bruit même une variété plus harmonieuſe & plus piquante. Encore peut-on dire que l'uſage de battre ainſi ne s'introduiſit qu'à Meſure que la Melodie devint plus languiſſante, & perdit de ſon accent & de ſon énergie. Plus on remonte, moins on trouve d'exemples de ces Batteurs de Meſure, & dans

la Musique de la plus haute antiquité l'on n'en trouve plus du tout.

BÉMOL ou B MOL, *s. m.* Caractere de Musique auquel on donne à-peu-près la figure d'un *b*, & qui fait abaisser d'un semi-Ton mineur la Note à laquelle il est joint. (Voyez Semi-Ton.)

Guy d'Arezzo ayant autrefois donné des noms à six des Notes de l'Octave, desquelles il fit son célebre Hexacorde, laissa la septieme sans autre nom que celui de la lettre B qui lui est propre, comme le C à l'*ut*, le D au *re*, &c. Or ce B se chantoit de deux manieres; savoir, à un ton au-dessus du *la*, selon l'ordre naturel de la Gamme, ou seulement à un semi-Ton du même *la*, lorsqu'on vouloit conjoindre les Tétracordes; car il n'étoit pas encore question de nos Modes ou Tons modernes. Dans le premier cas, le *si* sonnant assez durement, à cause des trois Tons consécutifs, on jugea qu'il faisoit à l'oreille un effet semblable à celui que les corps anguleux & durs font à la main: c'est pourquoi on l'appella B *dur* ou B *quarre*, en Italien B *quadro*. Dans le second cas, au contraire, on trouva que le *si* étoit extrêmement doux; c'est pourquoi on l'appella B *mol*; par la même analogie on auroit pu l'appeller aussi B *rond*, & en effet les Italiens le nomment quelquefois B *tondo*.

Il y a deux manieres d'employer le *Bémol*; l'une accidentelle, quand dans le cours du Chant on le place à la gauche d'une Note. Cette Note est presque toujours la Note-sensible dans les Tons majeurs, & quelquefois la sixieme Note dans les Tons mineurs, quand la Clef n'est pas correcte-

ment armée. Le *Bémol* accidentel n'altere que la Note qu'il touche & celles qui la rebattent immédiatement, ou tout au plus, celles qui, dans la même Mesure, se trouvent sur le même degré sans aucun signe contraire.

L'autre maniere est d'employer le *Bémol* à la Clef, & alors il la modifie, il agit dans toute la suite de l'Air & sur toutes les Notes placées sur le même degré, à moins que ce *Bémol* ne soit détruit accidentellement par quelque Dièse ou Béquarre, ou que la Clef ne vienne à changer.

La position des *Bémols* à la Clef n'est pas arbitraire ; en voici la raison. Ils sont destinés à changer le lieu des semi-Tons de l'Echelle : or ces deux semi-Tons doivent toujours garder entre eux des Intervalles prescrits ; savoir, celui d'une Quarte d'un côté, & celui d'une Quinte de l'autre. Ainsi la Note *mi* inférieure de son semi-Ton fait au grave la Quinte du *si* qui est son homologue dans l'autre semi-Ton, & à l'aigu la Quarte du même *si*, & réciproquement la Note *si* fait au grave la Quarte du *mi*, & à l'aigu la Quinte du même *mi*.

Si donc laissant, par exemple, le *si* naturel, on donnoit un *Bémol* au *mi*, le semi-Ton changeroit de lieu & se trouveroit descendu d'un degré entre le *re* & le *mi Bémol*. Or, dans cette position, l'on voit que les deux semi-Tons ne garderoient plus entre eux la distance prescrite ; car le *re*, qui feroit la Note inférieure de l'un, feroit au grave la Sixte du *si* son homologue dans l'autre ; & à l'aigu, la Tierce du même *si* ; & ce *si* feroit au grave la Tierce du *re*, & à l'aigu, la Sixte du même *re*. Ainsi les deux semi-

Tons feroient trop voifins d'un côté & trop éloignés de l'autre.

L'ordre des *Bémols* ne doit donc pas commencer par *mi*, ni par aucune autre Note de l'Octave que par *fi*, la feule qui n'a pas le même inconvénient ; car bien que le femi-Ton y change de place, &, ceffant d'être entre le *fi* & l'*ut* defcende entre le *fi Bémol* & le *la*, toutefois l'ordre prefcrit n'eft point détruit ; le *la*, dans ce nouvel arrangement, fe trouvant d'un côté à la Quarte, & de l'autre à la Quinte du *mi* fon homologue, & réciproquement.

La même raifon qui fait placer le premier *Bémol* fur le *fi*, fait mettre le fecond fur le *mi*, & ainfi de fuite, en montant de Quarte ou defcendant de Quinte jufqu'au *fol*, auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *Bémol* de l'*ut*, qu'on trouveroit enfuite ne differe point du *fi* dans la pratique. Cela fait donc une fuite de cinq *Bémols* dans cet ordre :

1	2	3	4	5
Si	Mi	La	Re	Sol.

Toujours, par la même raifon, l'on ne fauroit employer les derniers *Bémols* à la Clef, fans employer auffi ceux qui les précedent : ainfi le *Bémol* du *mi* ne fe pofe qu'avec celui du *fi*, celui du *la* qu'avec les deux précédens, & chacun des fuivans qu'avec tous ceux qui le précedent.

On trouvera dans l'Article *Clef* une formule pour favoir tout d'un coup fi un Ton ou un Mode donné doit porter des *Bémols* à la Clef, & combien.

BÉMOLISER, *v. a.* Marquer une Note d'un *Bémol*, ou

armer la Clef par *Bémol. Bémolisez* ce *mi*. Il faut *bémoliser* la Clef pour le Ton de *fa*.

BEQUARRE ou B QUARRE, *s. m.* Caractere de Musique qui s'écrit ainsi ♮, & qui, placé à la gauche d'une Note, marque que cette Note, ayant été précédemment haussée par un Dièse ou baissée par un *Bémol*, doit être remise à son élévation naturelle ou diatonique.

Le *Béquarre* fut inventé par Guy d'Arezzo. Cet Auteur, qui donna des noms aux six premieres Notes de l'Octave, n'en laissa point d'autre que la lettre B pour exprimer le *si* naturel. Car chaque Note avoit, dès-lors, sa lettre correspondante; & comme le Chant diatonique de ce *si* est dur quand on y monte depuis le *fa*, il l'appella simplement *b dur*, *b quarré*, ou *b quarre*, par une allusion dont j'ai parlé dans l'Article précédent.

Le *Béquarre* servit dans la suite à détruire l'effet du Bémol antérieur sur la Note qui suivoit le *Béquarre* : c'est que le Bémol se plaçant ordinairement sur le *si*, le *Béquarre* qui venoit ensuite, ne produisoit, en détruisant ce Bémol, que son effet naturel, qui étoit de représenter la Note *si* sans altération. A la fin on s'en servit par extension, & faute d'autre signe, pour détruire aussi l'effet du Dièse, & c'est ainsi qu'il s'emploie encore aujourd'hui. Le *Béquarre* efface également le Dièse ou le Bémol qui l'ont précédé.

Il y a cependant une distinction à faire. Si le Dièse ou le Bémol étoient accidentels, ils sont détruits sans retour par le *Béquarre* dans toutes les Notes qui le suivent médiatement ou immédiatement sur le même degré, jusqu'à ce qu'il

s'y préſente un nouveau Bémol ou un nouveau Dièſe. Mais ſi le Bémol ou le Dièſe ſont à la Clef, le *Béquarre* ne les efface que pour la Note qu'il précede immédiatement, ou tout au plus pour toutes celles qui ſuivent dans la même Meſure & ſur le même degré; & à chaque Note altérée à la Clef dont on veut détruire l'altération, il faut autant de nouveaux *Béquarres*. Tout cela eſt aſſez mal entendu; mais tel eſt l'uſage.

Quelques-uns donnoient un autre ſens au *Béquarre*, & lui accordant ſeulement le droit d'effacer les Dièſes ou Bémols accidentels, lui ôtoient celui de rien changer à l'état de la Clef : de ſorte qu'en ce ſens ſur un *fa* dièſé, ou ſur un *ſi* bémoliſé à la Clef, le *Béquarre* ne ſerviroit qu'à détruire un Dièſe accidentel ſur ce *ſi*, ou un Bémol ſur ce *fa*, & ſignifieroit toujours le *fa* Dièſe ou le *ſi* Bémol tel qu'il eſt à la Clef.

D'autres, enfin, ſe ſervoient bien du *Béquarre* pour effacer le Bémol, même celui de la Clef, mais jamais pour effacer le Dièſe : c'eſt le Bémol ſeulement qu'ils employoient dans ce dernier cas.

Le premier uſage a tout-à-fait prévalu; ceux-ci deviennent plus rares, & s'aboliſſent de jour en jour; mais il eſt bon d'y faire attention en liſant d'anciennes Muſiques, ſans quoi l'on ſe tromperoit ſouvent.

BI. Syllabe dont quelques Muſiciens étrangers ſe ſervoient autrefois pour prononcer le Son de la Gamme que les François appellent *Si*. (Voyez SI.)

BISCROME, *ſ. ſ.* Mot Italien qui ſignifie *Triples-croches*.

Quand

Quand ce mot eſt écrit ſous une ſuite de Notes égales & de plus grande valeur que des Triples-croches, il marque qu'il faut diviſer en Triples-croches les valeurs de toutes ces Notes, ſelon la diviſion réelle qui ſe trouve ordinairement faite au premier Tems. C'eſt une invention des Auteurs adoptée par les copiſtes, ſur-tout dans les Partitions, pour épargner le papier & la peine. (Voyez CROCHET.)

BLANCHE, *ſ. f.* C'eſt le nom d'une Note qui vaut deux Noires ou la moitié d'une Ronde. (Voyez l'Article NOTES, & la valeur de la *Blanche*, Pl. D. Fig. 9.)

BOURDON. Baſſe-continue qui réſonne toujours ſur le même Ton, comme ſont communément celles des Airs appellés Muſettes. (Voyez POINT D'ORGUE.)

BOURRÉE, *ſ. f.* Sorte d'Air propre à une Danſe de même nom, que l'on croit venir d'Auvergne, & qui eſt encore en uſage dans cette Province. La *Bourrée* eſt à deux Tems gais, & commence par une Noire avant le frappé. Elle doit avoir, comme la plupart des autres Danſes, deux Parties & quatre Meſures, ou un multiple de quatre à chacune. Dans ce caractere d'Air on lie aſſez fréquemment la ſeconde moitié du premier Tems & la premiere du ſecond, par une Blanche ſyncopée.

BOUTADE, *ſ. f.* Ancienne ſorte de petit Ballet qu'on exécutoit ou qu'on paroiſſoit exécuter impromptu. Les Muſiciens ont auſſi quelquefois donné ce nom aux Pieces ou Idées qu'ils exécutoient de même ſur leurs Inſtrumens, & qu'on appelloit autrement CAPRICE, FANTAISIE. (*Voyez ces mots.*)

BRAILLER, *v. n.* C'eſt excéder le volume de ſa voix &

chanter tant qu'on a de force, comme font au Lutrin les Marguilliers de Village, & certains Muſiciens ailleurs.

BRANLE, *ſ. m.* Sorte de Danſe fort gaie qui ſe danſe en rond ſur un Air court & en Rondeau; c'eſt-à-dire, avec un même refrain à la fin de chaque Couplet.

BREF, Adverbe qu'on trouve quelquefois écrit dans d'anciennes Muſiques au-deſſus de la Note qui finit une phraſe ou un Air, pour marquer que cette Finale doit être coupée par un ſon bref & ſec, au lieu de durer toute ſa valeur. (Voyez COUPER.) Ce mot eſt maintenant inutile, depuis qu'on a un ſigne pour l'exprimer.

BREVE, *ſ. f.* Note qui paſſe deux fois plus vîte que celle qui la précede : ainſi la Noire eſt *Breve* après une Blanche pointée, la Croche après une Noire pointée. On ne pourroit pas de même appeller *Breve*, une Note qui vaudroit la moitié de la précédente : ainſi, la Noire n'eſt pas une *Breve* après la Blanche ſimple, ni la Croche après la Noire, à moins qu'il ne ſoit queſtion de ſyncope.

C'eſt autre choſe dans le Plain-Chant. Pour répondre exactement à la quantité des ſyllabes, la *Breve* y vaut la moitié de la Longue. De plus, la Longue a quelquefois une queue pour la diſtinguer de la *Breve* qui n'en a jamais; ce qui eſt préciſément l'oppoſé de la Muſique, où la Ronde, qui n'a point de queue, eſt double de la Blanche qui en a une. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

BREVE eſt auſſi le nom que donnoient nos anciens Muſiciens, & que donnent encore aujourd'hui les Italiens à cette vieille figure de Note que nous appellons *Quarrée*. Il y avoit

deux ſortes de *Breves*; ſavoir, la droite ou parfaite, qui ſe diviſe en trois parties égales & vaut trois Rondes ou Semi-breves dans la Meſure triple, & la *Breve* altérée ou imparfaite, qui ſe diviſe en deux parties égales, & ne vaut que deux Semi-breves dans la Meſure double. Cette derniere ſorte de *Breve* eſt celle qui s'indique par le ſigne du *C* barré, & les Italiens nomment encore *alla Breve* la Meſure à deux Tems fort vîtes, dont ils ſe ſervent dans les Muſiques *da Capella*. (Voyez Alla Breve.)

BRODERIES, DOUBLES, FLEURTIS. Tout cela ſe dit en Muſique de pluſieurs Notes de goût que le Muſicien ajoute à ſa Partie dans l'exécution, pour varier un Chant ſouvent répété, pour orner des Paſſages trop ſimples, ou pour faire briller la légéreté de ſon goſier ou de ſes doigts. Rien ne montre mieux le bon ou le mauvais goût d'un Muſicien, que le choix & l'uſage qu'il fait de ces ornemens. La vocale Françoiſe eſt fort retenue ſur les *Broderies*; elle le devient même davantage de jour en jour, &, ſi l'on excepte le célebre Jélyote & Mademoiſelle Fel, aucun Acteur François ne ſe hazarde plus au Théâtre à faire des *Doubles*; car le Chant François ayant pris un ton plus traînant & plus lamentable encore depuis quelques années, ne les comporte plus. Les Italiens s'y donnent carriere : c'eſt chez eux à qui en fera davantage ; émulation qui mene toujours à en faire trop. Cependant l'accent de leur Mélodie étant très-ſenſible, ils n'ont pas à craindre que le vrai Chant diſparoiſſe ſous ces ornemens que l'Auteur même y a ſouvent ſuppoſés.

A l'égard des Inſtrumens, on fait ce qu'on veut dans un

Solo, mais jamais Symphoniste qui *brode* ne fut souffert dans un bon Orchestre.

BRUIT, *f. m.* C'est, en général, toute émotion de l'air qui se rend sensible à l'organe auditif. Mais en Musique le mot *Bruit* est opposé au mot *Son*, & s'entend de toute sensation de l'ouïe qui n'est pas sonore & appréciable. On peut supposer, pour expliquer la différence qui se trouve à cet égard, entre le *Bruit* & le *Son*, que ce dernier n'est appréciable que par le concours de ses Harmoniques, & que le *Bruit* ne l'est point, parce qu'il en est dépourvu. Mais outre que cette maniere d'appréciation n'est pas facile à concevoir, si l'émotion de l'air, causée par le Son, fait vibrer, avec une corde, les aliquotes de cette corde, on ne voit pas pourquoi l'émotion de l'air, causée par le *Bruit*, ébranlant cette même corde, n'ébranleroit pas de même ses aliquotes. Je ne sache pas qu'on ait observé aucune propriété de l'air qui puisse faire soupçonner que l'agitation qui produit le Son, & celle qui produit le *Bruit* prolongé, ne soient pas de même nature, & que l'action & réaction de l'air & du corps sonore, ou de l'air & du corps bruyant, se fassent par des loix différentes dans l'un & dans l'autre effet.

Ne pourroit-on pas conjecturer que le *Bruit* n'est point d'une autre nature que le Son; qu'il n'est lui-même que la somme d'une multitude confuse de Sons divers, qui se font entendre à la fois & contrarient, en quelque sorte, mutuellement leurs ondulations? Tous les corps élastiques semblent être plus sonores à mesure que leur matiere est plus homogene, que le degré de cohésion est plus égal par-tout, & que

le corps n'eſt pas, pour ainſi dire, partagé en une multitude de petites maſſes qui, ayant des ſolidités différentes, réſonnent conſéquemment à différens Tons.

Pourquoi le *Bruit* ne feroit-il pas du Son, puiſqu'il en excite? Car tout *Bruit* fait réſonner les cordes d'un Clavecin, non quelques-unes, comme fait un Son, mais toutes enſemble, parce qu'il n'y en a pas une qui ne trouve ſon uniſſon ou ſes harmoniques. Pourquoi le *Bruit* ne feroit-il pas du Son, puiſqu'avec des Sons on fait du *Bruit?* Touchez à la fois toutes les touches d'un Clavier, vous produirez une ſenſation totale qui ne ſera que du *Bruit*, & qui ne prolongera ſon effet, par la réſonnance des cordes, que comme tout autre *Bruit* qui feroit réſonner les mêmes cordes. Pourquoi le *Bruit* ne feroit-il pas du Son, puiſqu'un Son trop fort n'eſt plus qu'un véritable *Bruit*, comme une Voix qui crie à pleine tête, & ſur-tout comme le Son d'une groſſe cloche qu'on entend dans le clocher même? Car il eſt impoſſible de l'apprécier, ſi, ſortant du clocher, on n'adoucit le Son par l'éloignement.

Mais, me dira-t-on, d'où vient ce changement d'un Son exceſſif en *Bruit?* C'eſt que la violence des vibrations rend ſenſible la réſonnance d'un ſi grand nombre d'aliquotes, que le mélange de tant de Sons divers fait alors ſon effet ordinaire & n'eſt plus que du *Bruit*. Ainſi les aliquotes qui réſonnent ne ſont pas ſeulement la moitié, le tiers, le quart & toutes les conſonnances; mais la ſeptieme partie, la neuvieme, la centieme, & plus encore. Tout cela fait enſemble un effet ſemblable à celui de toutes les touches d'un Clavecin frap-

pées à la fois : & voilà comment le Son devient *Bruit.*

On donne aussi, par mépris, le nom de *Bruit* à une Musique étourdissante & confuse, où l'on entend plus de fracas que d'Harmonie, & plus de clameurs que de Chant. *Ce n'est que du* Bruit. *Cet Opéra fait beaucoup de* Bruit *& peu d'effet.*

BUCOLIASME. Ancienne Chanson des Bergers. (Voyez CHANSON.)



C.

C. Cette lettre étoit, dans nos anciennes Musiques, le signe de la Prolation mineure imparfaite, d'où la même lettre est restée parmi nous celui de la Mesure à quatre Tems, laquelle renferme exactement les mêmes valeurs de Notes. (Voyez MODE, PROLATION.)

C BARRÉ. Signe de la Mesure à quatre Tems vîtes, ou à deux Tems posés. Il se marque en traversant le C de haut en bas par une ligne perpendiculaire à la Portée.

C *sol ut*, C *sol fa ut*, ou simplement C. Caractere ou terme de Musique qui indique la premiere Note de la Gamme que nous appellons *ut*. (Voyez GAMME.) C'est aussi l'ancien signe d'une des trois Clefs de la Musique. (Voyez CLEF.)

CACOPHONIE, *s. f.* Union discordante de plusieurs Sons mal choisis ou mal accordés. Ce mot vient de κακός *mauvais*, & de φωνή *Son*. Ainsi c'est mal-à-propos que la plupart des Musiciens prononcent *Cacaphonie*. Peut-être feront-ils, à la fin, passer cette prononciation, comme ils ont déjà fait passer celle de *Colophane*.

CADENCE, *s. f.* Terminaison d'une phrase harmonique sur un repos ou sur un Accord parfait : ou, pour parler plus généralement, c'est tout passage d'un Accord dissonant à un Accord quelconque ; car on ne peut jamais sortir d'un Accord dissonant que par un Acte de *Cadence*. Or, comme toute phrase harmonique est nécessairement liée par des Dis-

ſonances exprimées ou ſous-entendues, il s'enſuit que toute l'Harmonie n'eſt proprement qu'une ſuite de *Cadences.*

Ce qu'on appelle *Acte de Cadence*, réſulte toujours de deux Sons fondamentaux, dont l'un annonce la *Cadence* & l'autre la termine.

Comme il n'y a point de Diſſonance ſans *Cadence*, il n'y a point non plus de *Cadence* ſans Diſſonance exprimée ou ſous-entendue : car pour faire ſentir le repos, il faut que quelque choſe d'antérieur le ſuſpende, & ce quelque choſe ne peut être que la Diſſonance, ou le ſentiment implicite de la Diſſonance. Autrement les deux Accords étant également parfaits, on pourroit ſe repoſer ſur le premier ; le ſecond ne s'annonceroit point & ne ſeroit pas néceſſaire. L'accord formé ſur le premier Son d'une *Cadence* doit donc toujours être diſſonant, c'eſt-à-dire, porter ou ſuppoſer une Diſſonance.

A l'égard du ſecond, il peut être conſonnant ou diſſonant, ſelon qu'on veut établir ou éluder le repos. S'il eſt conſonnant, la *Cadence* eſt pleine ; s'il eſt diſſonant, la *Cadence* eſt évitée ou imitée.

On compte ordinairement quatre eſpeces de *Cadences ;* ſavoir, *Cadence parfaite*, *Cadence imparfaite* ou *irréguliere*, *Cadence interrompue* & *Cadence rompue.* Ce ſont les dénominations que leur a donné M. Rameau, & dont on verra ci-après les raiſons.

I. Toutes les fois qu'après un Accord de Septieme la Baſſe-fondamentale deſcend de Quinte ſur un Accord parfait, c'eſt une *Cadence parfaite* pleine, qui procede toujours

jours d'une Dominante-tonique à la Tonique : mais si la *Cadence parfaite* est évitée par une Dissonance ajoutée à la seconde Note, on peut commencer une seconde *Cadence* en évitant la premiere sur cette seconde Note, éviter derechef cette seconde *Cadence* & en commencer une troisieme sur la troisieme Note ; enfin continuer ainsi tant qu'on veut, en montant de Quarte ou descendant de Quinte sur toutes les cordes du Ton, & cela forme une succession de *Cadences parfaites évitées*. Dans cette succession, qui est sans contredit la plus harmonique, deux Parties, savoir, celles qui font la Septieme & la Quinte, descendent sur la Tierce & l'Octave de l'Accord suivant, tandis que deux autres Parties, savoir, celles qui font la Tierce & l'Octave, restent pour faire, à leur tour, la Septieme & la Quinte, & descendent ensuite alternativement avec les deux autres. Ainsi une telle succession donne une harmonie descendante. Elle ne doit jamais s'arrêter qu'à une Dominante-tonique pour tomber ensuite sur la Tonique par une *Cadence* pleine. *(Planche* A. *Fig.* 1.*)*

II. Si la Basse-fondamentale, au lieu de descendre de Quinte après un Accord de Septieme, descend seulement de Tierce, la *Cadence* s'appelle *interrompue :* celle-ci ne peut jamais être pleine, mais il faut nécessairement que la seconde Note de cette *Cadence* porte un autre Accord dissonant. On peut de même continuer à descendre de Tierce ou monter de Sixte par des Accords de Septieme ; ce qui fait une deuxieme succession de *Cadences* évitées, mais bien moins parfaite que la précédente : car la Septieme, qui se sauve sur la Tierce dans la *Cadence parfaite*, se sauve ici sur l'Octave,

ce qui rend moins d'Harmonie & fait même ſous-entendre deux Octaves ; de ſorte que pour les éviter, il faut retrancher la Diſſonance ou renverſer l'Harmonie.

Puiſque la *Cadence interrompue* ne peut jamais être pleine, il s'enſuit qu'une phraſe ne peut finir par elle ; mais il faut recourir à la *Cadence parfaite* pour faire entendre l'Accord dominant. (*Fig.* 2.)

La *Cadence interrompue* forme encore, par ſa ſucceſſion, une Harmonie deſcendante; mais il n'y a qu'un ſeul Son qui deſcende. Les trois autres reſtent en place pour deſcendre, chacun à ſon tour, dans une marche ſemblable. (*Même Figure.*)

Quelques-uns prennent mal-à-propos pour une *Cadence interrompue* un renverſement de la *Cadence parfaite*, où la Baſſe, après un Accord de Septieme, deſcend de Tierce portant un Accord de Sixte : mais chacun voit qu'une telle marche, n'étant point fondamentale, ne peut conſtituer une *Cadence* particuliere.

III. *Cadence rompue* eſt celle où la Baſſe-fondamentale, au lieu de monter de Quarte après un Accord de Septieme, comme dans la *Cadence parfaite*, monte ſeulement d'un degré. Cette *Cadence* s'évite le plus ſouvent par une Septieme ſur la ſeconde Note. Il eſt certain qu'on ne peut la faire pleine que par licence; car alors il y a néceſſairement défaut de liaiſon. (Voyez *Fig.* 3.)

Une ſucceſſion de *Cadences rompues* évitées eſt encore deſcendante ; trois Sons y deſcendent & l'Octave reſte ſeule pour préparer la Diſſonance ; mais une telle ſucceſſion eſt dure, mal modulée, & ſe pratique rarement.

IV. Quand la Baſſe deſcend, par un Intervalle de Quinte, de la Dominante ſur la Tonique, c'eſt, comme je l'ai dit, un Acte de *Cadence parfaite*. Si au contraire la Baſſe monte par Quinte de la Tonique à la Dominante, c'eſt un Acte de *Cadence irréguliere* ou *imparfaite*. Pour l'annoncer on ajoute une Sixte majeure à l'Accord de la Tonique; d'où cet Accord prend le nom de *Sixte-ajoutée*. (Voyez Accord.) Cette Sixte qui fait Diſſonance ſur la Quinte, eſt auſſi traitée comme Diſſonance ſur la Baſſe-fondamentale, &, comme telle, obligée de ſe ſauver en montant diatoniquement ſur la Tierce de l'Accord ſuivant.

La *Cadence imparfaite* forme une oppoſition preſque entiere à la *Cadence parfaite*. Dans le premier Accord de l'une & de l'autre on diviſe la Quarte qui ſe trouve entre la Quinte & l'Octave par une Diſſonance qui y produit une nouvelle Tierce, & cette Diſſonance doit aller ſe réſoudre ſur l'Accord ſuivant, par une marche fondamentale de Quinte. Voilà ce que ces deux *Cadences* ont de commun: voici maintenant ce qu'elles ont d'oppoſé.

Dans la *Cadence parfaite*, le Son ajouté ſe prend au haut de l'Intervalle de Quarte, auprès de l'Octave, formant Tierce avec la Quinte, & produit une Diſſonance mineure qui ſe ſauve en deſcendant; tandis que la Baſſe-fondamentale monte de Quarte ou deſcend de Quinte de la Dominante à la Tonique, pour établir un repos parfait. Dans la *Cadence imparfaite*, le Son ajouté ſe prend au bas de l'Intervalle de Quarte auprès de la Quinte, & formant Tierce avec l'Octave il produit une Diſſonance majeure qui ſe ſauve en mon-

tant, tandis que la Baſſe-fondamentale deſcend de Quarte ou monte de Quinte de la Tonique à la Dominante pour établir un repos imparfait.

M. Rameau, qui a le premier parlé de cette *Cadence*, & qui en admet pluſieurs renverſemens, nous défend, dans ſon *Traité de l'Harmonie*, *pag.* 117, d'admettre celui où le Son ajouté eſt au grave portant un Accord de Septieme, & cela, par une raiſon peu ſolide dont j'ai parlé au mot *Accord.* Il a pris cet Accord de Septieme pour fondamental ; de ſorte qu'il fait ſauver une Septieme par une autre Septieme, une Diſſonance par une Diſſonance pareille, par un mouvement ſemblable ſur la Baſſe-fondamentale. Si une telle maniere de Traiter les Diſſonances pouvoit ſe tolérer, il faudroit ſe boucher les oreilles & jetter les regles au feu. Mais l'Harmonie ſous laquelle cet Auteur a mis une ſi étrange Baſſe-fondamentale, eſt viſiblement renverſée d'une *Cadence imparfaite*, évitée par une Septieme ajoutée ſur la ſeconde Note. (Voyez *Pl.* A. *Fig.* 4.) Et cela eſt ſi vrai, que la Baſſe-continue qui frappe la Diſſonance, eſt néceſſairement obligée de monter diatoniquement pour la ſauver, ſans quoi le paſſage ne vaudroit rien. J'avoue que dans le même ouvrage, *pag.* 272, M. Rameau donne un exemple ſemblable avec la vraie Baſſe-fondamentale; mais puiſqu'il improuve, en termes formels, le renverſement qui réſulte de cette Baſſe, un tel paſſage ne ſert qu'à montrer dans ſon Livre une contradiction de plus; & bien que dans un ouvrage poſtérieur, (*Génér. Harmon. p.* 186.) le même Auteur ſemble reconnoître le vrai fondement de ce paſſage, il en parle ſi obſcurément,

& dit encore ſi nettement que la Septieme eſt ſauvée par une autre, qu'on voit bien qu'il ne fait ici qu'entrevoir, & qu'au fond il n'a pas changé d'opinion : de ſorte qu'on eſt en droit de rétorquer contre lui le reproche qu'il fait à Maſſon de n'avoir pas ſû voir la *Cadence imparfaite* dans un de ſes Renverſemens.

La même *Cadence imparfaite* ſe prend encore de la ſous-Dominante à la Tonique. On peut auſſi l'éviter & lui donner, de cette maniere, une ſucceſſion de pluſieurs Notes, dont les Accords formeront une Harmonie aſcendante, dans laquelle la Sixte & l'Octave montent ſur la Tierce & la Quinte de l'Accord, tandis que la Tierce & la Quinte reſtent pour faire l'Octave & préparer la Sixte.

Nul Auteur, que je ſache, n'a parlé, juſqu'à M. Rameau, de cette aſcenſion harmonique; lui-même ne la fait qu'entrevoir, & il eſt vrai qu'on ne pourroit ni pratiquer une longue ſuite de pareilles *Cadences*, à cauſe des Sixtes majeures qui éloigneroient la Modulation, ni même en remplir, ſans précaution, toute l'Harmonie.

Après avoir expoſé les Regles & la conſtitution des diverſes *Cadences*, paſſons aux raiſons que M. d'Alembert donne, d'après M. Rameau, de leurs dénominations.

La *Cadence parfaite* conſiſte dans une marche de Quinte en deſcendant; & au contraire, l'*imparfaite* conſiſte dans une marche de Quinte en montant : en voici la raiſon. Quand je dis, *ut ſol*, *ſol* eſt déjà renfermé dans l'*ut*, puiſque tout Son, comme *ut*, porte avec lui ſa douzieme, dont ſa Quinte *ſol* eſt l'Octave; ainſi, quand on va d'*ut* à *ſol*, c'eſt le Son gé-

nérateur qui paſſe à ſon produit, de maniere pourtant que l'oreille deſire toujours de revenir à ce premier générateur; au contraire, quand on dit *ſol ut*, c'eſt le produit qui retourne au générateur; l'oreille eſt ſatisfaite & ne deſire plus rien. De plus, dans cette marche *ſol ut*, le *ſol* ſe fait encore entendre dans *ut;* ainſi, l'oreille entend à la fois le générateur & ſon produit : au lieu que dans la marche *ut ſol*, l'oreille qui, dans le premier Son, avoit entendu *ut* & *ſol*, n'entend plus, dans le ſecond, que *ſol* ſans *ut*. Ainſi le repos ou la *Cadence* de *ſol* à *ut* a plus de perfection que la *Cadence* ou le repos d'*ut* à *ſol.*

Il ſemble, continue M. d'Alembert, que dans les Principes de M. Rameau on peut encore expliquer l'effet de la *Cadence rompue* & de la *Cadence interrompue.* Imaginons, pour cet effet, qu'après un Accord de Septieme, *ſol ſi re ſa*, on monte diatoniquement par une *Cadence rompue* à l'Accord *la ut mi ſol*; il eſt viſible que cet Accord eſt renverſé de l'Accord de ſous-Dominante *ut mi ſol la* : ainſi la marche de *Cadence rompue* équivaut à cette ſucceſſion *ſol ſi re ſa*, *ut mi ſol la*, qui n'eſt autre choſe qu'une *Cadence parfaite*, dans laquelle *ut*, au lieu d'être traitée comme Tonique, eſt rendue ſous-Dominante. Or toute Tonique, dit M. d'Alembert, peut toujours être rendue ſous-Dominante, en changeant de Mode; j'ajouterai qu'elle peut même porter l'Accord de Sixte-ajoutée, ſans en changer.

A l'égard de la *Cadence interrompue*, qui conſiſte à deſcendre d'une Dominante ſur une autre par l'Intervalle de Tierce en cette ſorte, *ſol ſi re ſa*, *mi ſol ſi re*, il ſemble

qu'on peut encore l'expliquer. En effet, le ſecond Accord *mi ſol ſi re* eſt renverſé de l'Accord de ſous-Dominante *ſol ſi re mi* : ainſi la *Cadence interrompue* équivaut à cette ſucceſſion, *ſol ſi re fa*, *ſol ſi re mi*, où la Note *ſol*, après avoir été traitée comme Dominante, eſt rendue ſous-Dominante en changeant de Mode ; ce qui eſt permis & dépend du Compoſiteur.

Ces explications ſont ingénieuſes & montrent quel uſage on peut faire du Double-emploi dans les paſſages qui ſemblent s'y rapporter le moins. Cependant l'intention de M. d'Alembert n'eſt ſurement pas qu'on s'en ſerve réellement dans ceux-ci pour la pratique, mais ſeulement pour l'intelligence du Renverſement. Par exemple, le Double-emploi de la *Cadence interrompue* ſauveroit la Diſſonance *fa* par la Diſſonance *mi*, ce qui eſt contraire aux regles, à l'eſprit des regles, & ſur-tout au jugement de l'oreille : car dans la ſenſation du ſecond Accord, *ſol ſi re mi*, à la ſuite du premier *ſol ſi re fa*, l'oreille s'obſtine plutôt à rejetter le *re* du nombre des Conſonnances, que d'admettre le *mi* pour Diſſonant. En général, les Commençans doivent ſavoir que le Double-emploi peut être admis ſur un Accord de Septieme à la ſuite d'un Accord conſonnant ; mais que ſi-tôt qu'un Accord de Septieme en ſuit un ſemblable, le Double-emploi ne peut avoir lieu. Il eſt bon qu'ils ſachent encore qu'on ne doit changer de Ton par nul autre Accord diſſonant que le ſenſible ; d'où il ſuit que dans la *Cadence rompue* on ne peut ſuppoſer aucun changement de Ton.

Il y a une autre eſpece de *Cadence* que les Muſiciens

ne regardent point comme telle, & qui, ſelon la définition, en eſt pourtant une véritable : c'eſt le paſſage de l'Accord de Septieme diminuée ſur la Note ſenſible à l'Accord de la Tonique. Dans ce paſſage, il ne ſe trouve aucune *liaiſon harmonique*, & c'eſt le ſecond exemple de ce défaut dans ce qu'on appelle *Cadence*. On pourroit regarder les tranſitions enharmoniques, comme des manieres d'éviter cette même *Cadence*, de même qu'on évite la *Cadence parfaite* d'une Dominante à ſa Tonique par une tranſition chromatique : mais je me borne à expliquer ici les dénominations établies.

CADENCE eſt, en terme de Chant, ce battement de goſier que les Italiens appellent *Trillo*, que nous appellons autrement *Tremblement*, & qui ſe fait ordinairement ſur la pénultieme Note d'une phraſe Muſicale, d'où, ſans doute, il a pris le nom de *Cadence*. On dit : *Cette Actrice a une belle* Cadence ; *ce Chanteur bat mal la* Cadence, &c.

Il y a deux ſortes de *Cadences* : l'une eſt la *Cadence pleine*. Elle conſiſte à ne commencer le battement de voix qu'après en avoir appuyé la Note ſupérieure : l'autre s'appelle *Cadence briſée*, & l'on y fait le battement de voix ſans aucune préparation. Voyez l'exemple de l'une & de l'autre, *Pl.* B. *Fig.* 13.

CADENCE (la) eſt une qualité de la bonne Muſique, qui donne à ceux qui l'exécutent ou qui l'écoutent un ſentiment vif de la Meſure, en ſorte qu'ils la marquent & la ſentent tomber à propos, ſans qu'ils y penſent & comme par inſtinct. Cette qualité eſt ſur-tout requiſe dans les Airs

à

à danſer. *Le Menuet marque bien la* Cadence, *cette Chaconne manque de* Cadence. La *Cadence*, en ce ſens étant une qualité, porte ordinairement l'Article défini *la;* au lieu que la *Cadence* harmonique porte, comme individuelle, l'Article numérique. *Une* Cadence *parfaite. Trois* Cadences *évitées*, &c.

Cadence ſignifie encore la conformité des pas du Danſeur avec la Meſure marquée par l'Inſtrument. *Il ſort de* Cadence; *il eſt bien en* Cadence. Mais il faut obſerver que la *Cadence* ne ſe marque pas toujours comme ſe bat la Meſure. Ainſi, le Maître de Muſique marque le mouvement du Menuet en frappant au commencement de chaque Meſure; au lieu que le Maître à danſer ne bat que de deux en deux Meſures, parce qu'il en faut autant pour former les quatre pas du Menuet.

CADENCÉ. *adj.* Une Muſique bien *Cadencée* eſt celle où la Cadence eſt ſenſible, où le Rhythme & l'Harmonie concourent le plus parfaitement qu'il eſt poſſible à faire ſentir le mouvement : car le choix des Accords n'eſt pas indifférent pour marquer les Tems de la Meſure, & l'on ne doit pas pratiquer indifféremment la même Harmonie ſur le Frappé & ſur le Levé. De même il ne ſuffit pas de partager les Meſures en valeurs égales, pour en faire ſentir les retours égaux; mais le Rhythme ne dépend pas moins de l'Accent qu'on donne à la Mélodie que des valeurs qu'on donne aux Notes; car on peut avoir des Tems très-égaux en valeurs, & toutefois très-mal *Cadencés;* ce n'eſt pas aſſez que l'égalité y ſoit, il faut encore qu'on la ſente.

CADENZA, *s. f.* Mot Italien, par lequel on indique un Point d'Orgue non écrit, & que l'Auteur laiſſe à la volonté de celui qui exécute la Partie principale, à fin qu'il y faſſe, relativement au caractere de l'Air, les paſſages les plus convenables à ſa Voix, à ſon Inſtrument, ou à ſon goût.

Ce Point d'Orgue s'appelle *Cadenza*, parce qu'il ſe fait ordinairement ſur la premiere Note d'une Cadence finale, & il s'appelle auſſi *Arbitrio*, à cauſe de la liberté qu'on y laiſſe à l'Exécutant de ſe livrer à ſes idées, & de ſuivre ſon propre goût. La Muſique Françoiſe, ſur-tout la vocale, qui eſt extrêmement ſervile, ne laiſſe au Chanteur aucune pareille liberté, dont même il ſeroit fort embarraſſé de faire uſage.

CANARDER, *v. n.* C'eſt, en jouant du Hautbois, tirer un Son naſillard & rauque, approchant du cri du Canard: c'eſt ce qui arrive aux Commençans, & ſur-tout dans le bas, pour ne pas ſerrer aſſez l'anche des levres. Il eſt auſſi très-ordinaire à ceux qui chantent la Haute-Contre de *Carnarder;* parce que la Haute-Contre eſt une Voix factice & forcée, qui ſe ſent toujours de la contrainte avec laquelle elle ſort.

CANARIE, *s. f.* Eſpece de Gigue dont l'Air eſt d'un mouvement encore plus vif que celui de la Gigue ordinaire: c'eſt pourquoi l'on le marque quelquefois par $\frac{6}{16}$: cette Danſe n'eſt plus en uſage aujourd'hui. (Voyez GIGUE.)

CANEVAS, *s. m.* C'eſt ainſi qu'on appelle à l'Opéra de Paris des paroles que le Muſicien ajuſte aux Notes d'un Air à parodier. Sur ces paroles, qui ne ſignifient rien, le Poëte

en ajuſte d'autres qui ne ſignifient pas grand'choſe, où l'on ne trouve pour l'ordinaire pas plus d'eſprit que de ſens, où la Proſodie Françoiſe eſt ridiculement eſtropiée, & qu'on appelle encore, avec grande raiſon, des *Canevas*.

CANON, *ſ. m.* C'étoit dans la Muſique ancienne une regle ou méthode pour déterminer les rapports des Intervalles. L'on donnoit auſſi le nom de *Canon* à l'Inſtrument par lequel on trouvoit ces rapports, & Ptolomée a donné le même nom au Livre que nous avons de lui ſur les rapports de tous les Intervalles harmoniques. En général on appelloit *Sectio Canonis*, la diviſion du Monocorde par tous ces Intervalles, & *Canon univerſalis*, le Monocorde ainſi diviſé, ou la Table qui le repréſentoit. (Voyez MONOCORDE.)

CANON, en Muſique moderne, eſt une ſorte de Fugue qu'on appelle *perpétuelle*, parce que les Parties, partant l'une après l'autre, répetent ſans ceſſe le même Chant.

Autrefois, dit Zarlin, on mettoit à la tête des Fugues perpétuelles, qu'il appelle *Fughe in conſeguenza*, certains avertiſſemens qui marquoient comment il faloit chanter ces ſortes de Fugues, & ces avertiſſemens étant proprement les regles de ces Fugues, s'intituloient *Canoni*, regles, *Canons*. De-là prenant le titre pour la choſe, on a, par métonymie, nommé *Canon*, cette eſpece de Fugue.

Les *Canons* les plus aiſés à faire & les plus communs, ſe prennent à l'Uniſſon ou à l'Octave; c'eſt-à-dire, que chaque Partie répete ſur le même ton le Chant de celle qui la précede. Pour compoſer cette eſpece de *Canon*, il ne

N 2

faut qu'imaginer un Chant à ſon gré; y ajouter en Partition, autant de Parties qu'on veut, à voix égales : puis, de toutes ces Parties chantées ſucceſſivement, former un ſeul Air : tâchant que cette ſucceſſion produiſe un tout agréable, ſoit dans l'Harmonie, ſoit dans le Chant.

Pour exécuter un tel *Canon*, celui qui doit chanter le premier, part ſeul, chantant de ſuite l'Air entier, & le recommençant auſſi-tôt ſans interrompre la Meſure. Dès que celui-ci a fini le premier couplet, qui doit ſervir de ſujet perpétuel, & ſur lequel le *Canon* entier a été composé, le ſecond entre, & commence ce même premier couplet, tandis que le premier entré pourſuit le ſecond : les autres partent de même ſucceſſivement, dès que celui qui les précede eſt à la fin du même premier couplet : en recommençant ainſi, ſans ceſſe, on ne trouve jamais de fin générale, & l'on pourſuit le *Canon* auſſi long-tems qu'on veut.

L'on peut encore prendre une Fugue perpétuelle à la Quinte, ou à la Quarte; c'eſt-à-dire, que chaque Partie répétera le Chant de la précédente, une Quinte ou une Quarte plus haut ou plus bas. Il faut alors que le *Canon* ſoit imaginé tout entier, *di prima intenzione*, comme diſent les Italiens, & que l'on ajoute des Bémols ou des Dièſes aux Notes, dont les degrés naturels ne rendroient pas exactement, à la Quinte ou à la Quarte, le Chant de la Partie précédente. On ne doit avoir égard ici à aucune modulation, mais ſeulement à l'identité du Chant; ce qui rend la compoſition du *Canon* plus difficile : car à chaque fois qu'une Partie reprend la Fugue elle entre dans un nouveau Ton :

elle en change presque à chaque Note, & qui pis est, nulle Partie ne se trouve à la fois dans le même Ton qu'une autre; ce qui fait que ces sortes de *Canons*, d'ailleurs peu faciles à suivre, ne font jamais un effet agréable, quelque bonne qu'en soit l'Harmonie, & quelque bien chantés qu'ils soient.

Il y a une troisieme sorte de *Canons* très-rares, tant à cause de l'excessive difficulté, que parce qu'ordinairement dénués d'agrémens, ils n'ont d'autre mérite que d'avoir coûté beaucoup de peine à faire. C'est ce qu'on pourroit appeller *double Canon renversé*, tant par l'inversion qu'on y met, dans le Chant des Parties, que par celle qui se trouve entre les Parties mêmes, en les chantant. Il y a un tel artifice dans cette espece de *Canons*, que, soit qu'on chante les Parties dans l'ordre naturel, soit qu'on renverse le papier pour les chanter dans un ordre rétrograde, en sorte que l'on commence par la fin, & que la Basse devienne le Dessus, on a toujours une bonne Harmonie & un *Canon* régulier. (Voyez *Pl.* D. *Fig.* 11.) deux exemples de cette espece de *Canons* tirés de Bontempi, lequel donne aussi des regles pour les composer. Mais on trouvera le vrai principe de ces regles au mot SYSTÊME, dans l'exposition de celui de M. Tartini.

Pour faire un *Canon* dont l'Harmonie soit un peu variée, il faut que les Parties ne se suivent pas trop promptement, que l'une n'entre que long-tems après l'autre. Quand elles se suivent si rapidement, comme à la Pause ou demi-Pause, on n'a pas le tems d'y faire passer plusieurs Accords, & le

Canon ne peut manquer d'être monotone; mais c'est un moyen de faire, sans beaucoup de peine, des *Canons* à tant de Parties qu'on veut : car un *Canon* de quatre Mesures seulement, sera déjà à huit Parties si elles se suivent à la demi-Pause, & à chaque Mesure qu'on ajoutera, l'on gagnera encore deux Parties.

L'Empereur Charles VI, qui étoit grand Musicien & composoit très-bien, se plaisoit beaucoup à faire & chanter des *Canons*. L'Italie est encore pleine de fort beaux *Canons* qui ont été faits pour ce Prince, par les meilleurs Maîtres de ce pays-là.

CANTABILE. Adjectif Italien, qui signifie *Chantable*, *commode à chanter*. Il se dit de tous les Chants dont, en quelque Mesure que ce soit, les Intervalles ne sont pas trop grands, ni les Notes trop précipitées, de sorte qu'on peut les chanter aisément sans forcer ni gêner la Voix. Le mot *Cantabile* passe aussi peu-à-peu dans l'usage François. On dit, *parlez-moi du* Cantabile; *un beau* Cantabile *me plaît plus que tous vos Airs d'exécution.*

CANTATE. *s. f.* Sorte de petit Poëme Lyrique qui se chante avec des Accompagnemens, & qui, bien que fait pour la chambre, doit recevoir du Musicien la chaleur & les graces de la Musique imitative & théâtrale. Les *Cantates* sont ordinairement composées de trois Récitatifs, & d'autant d'Airs. Celles qui sont en récit, & les Airs en maximes, sont toujours froides & mauvaises; le Musicien doit les rebuter. Les meilleures sont celles où, dans une situation vive & touchante, le principal personnage parle lui-même; car nos

Cantates sont communément à Voix seule. Il y en a pourtant quelques unes à deux Voix en forme de Dialogue, & celles-là sont encore agréables, quand on y fait introduire de l'intérêt. Mais comme il faut toujours un peu d'échafaudage, pour faire une sorte d'exposition, & mettre l'auditeur au fait, ce n'est pas sans raison que les *Cantates* ont passé de Mode, & qu'on leur a substitué, même dans les Concerts, des Scenes d'Opéra.

La Mode des *Cantates* nous est venue d'Italie, comme on le voit par leur nom qui est Italien, & c'est l'Italie aussi qui les a proscrites la premiere. Les *Cantates* qu'on y fait aujourd'hui, sont de véritables Pieces dramatiques à plusieurs Acteurs, qui ne different des Opéra, qu'en ce que ceux-ci se représentent au Théâtre, & que les *Cantates* ne s'exécutent qu'en Concert : de sorte que la *Cantate* est sur un sujet profane, ce qu'est l'Oratorio sur un sujet sacré.

CANTATILLE, *s. f.* Diminutif de *Cantate*, n'est en effet qu'une Cantate fort courte, dont le sujet est lié par quelques vers de Récitatif, en deux ou trois Airs en Rondeau pour l'ordinaire, avec des Accompagnemens de Symphonie. Le genre de la *Cantatille* vaut moins encore que celui de la Cantate, auquel on l'a substitué parmi nous. Mais comme on n'y peut développer ni passions ni tableaux, & qu'elle n'est susceptible que de gentillesse, c'est une ressource pour les petits faiseurs de vers, & pour les Musiciens sans génie.

CANTIQUE, *s. m.* Hymne que l'on chante en l'honneur de la Divinité.

Les premiers & les plus anciens *Cantiques* furent composés à l'occasion de quelque événement mémorable, & doivent être comptés entre les plus anciens monumens historiques.

Ces *Cantiques* étoient chantés par des Chœurs de Musique, & souvent accompagnés de danses, comme il paroît par l'Ecriture. La plus grande Piece qu'elle nous offre, en ce genre, est le *Cantique des Cantiques*, Ouvrage attribué à Salomon, & que quelques Auteurs prétendent n'être que l'Epithalame de son mariage avec la fille du Roi d'Egypte. Mais les Théologiens montrent, sous cet emblême, l'union de Jésus-Christ & de l'Eglise. Le sieur de Cahusac ne voyoit, dans le *Cantique des Cantiques*, qu'un Opéra très-bien fait; les Scenes, les Récits, les Duo, les Chœurs, rien n'y manquoit, selon lui; & il ne doutoit pas même que cet Opéra n'eût été représenté.

Je ne sache pas qu'on ait conservé le nom de *Cantique* à aucun des chants de l'Eglise Romaine, si ce n'est le *Cantique* de Siméon, celui de Zacharie, & le *Magnificat* appellé le *Cantique* de la Vierge. Mais parmi nous on appelle *Cantique* tout ce qui se chante dans nos Temples, excepté les Pseaumes qui conservent leur nom.

Les Grecs donnoient encore le nom de *Cantiques* à certains Monologues passionnés de leurs Tragédies, qu'on chantoit sur le Mode Hypodorien, ou sur l'Hypophrygien; comme nous l'apprend Aristote au dix-neuvieme de ses Problêmes.

CANTO. Ce mot Italien, écrit dans une Partition sur la Portée vuide du premier Violon, marque qu'il doit jouer à l'unisson sur la Partie chantante.

CAPRICE,

CAPRICE, *f. m.* Sorte de Piece de Musique libre, dans laquelle l'Auteur, sans s'assujettir à aucun sujet, donne carriere à son génie & se livre à tout le feu de la Composition. Le *Caprice* de Rebel étoit estimé dans son tems. Aujourd'hui les *Caprices* de Locatelli donnent de l'exercice à nos Violons.

CARACTERES DE MUSIQUE. Ce sont les divers signes qu'on emploie pour représenter tous les Sons de la Mélodie, & toutes les valeurs des Tems & de la Mesure; de sorte qu'à l'aide de ces *Caracteres* on puisse lire & exécuter la Musique exactement comme elle a été composée, & cette maniere d'écrire s'appelle *Noter.* (Voyez NOTES.)

Il n'y a que les Nations de l'Europe qui sachent écrire leur Musique. Quoique dans les autres parties du Monde chaque Peuple ait aussi la sienne, il ne paroît pas qu'aucun d'eux ait poussé ses recherches jusqu'à des *Caracteres* pour la noter. Au moins est-il sûr que les Arabes ni les Chinois, les deux Peuples étrangers qui ont le plus cultivé les Lettres, n'ont, ni l'un ni l'autre, de pareils *Caracteres.* A la vérité les Persans donnent des noms de Villes de leur pays ou des parties du corps humain aux quarante-huit Sons de leur Musique. Ils disent, par exemple, pour donner l'intonation d'un Air : *Allez de cette Ville à celle-là;* ou *allez du doigt au coude* : mais ils n'ont aucun signe propre pour exprimer sur le papier ces mêmes Sons; &, quant aux Chinois, on trouve dans le P. du Halde, qu'ils furent étrangement surpris de voir les Jésuites noter & lire sur cette même Note tous les Airs Chinois qu'on leur faisoit entendre.

Les anciens Grecs se servoient pour *Caracteres* dans leur Musique, ainsi que dans leur Arihmétique, des lettres de leur Alphabet : mais au lieu de leur donner, dans la Musique, une valeur numéraire qui marquât les Intervalles, ils se contentoient de les employer comme Signes, les combinant en diverses manieres, les mutilant, les accouplant, les couchant, les retournant différemment, selon les Genres & les Modes, comme on peut voir dans le Recueil d'Alypius. Les Latins les imiterent, en se servant, à leur exemple, des lettres de l'Alphabet, & il nous en reste encore la lettre jointe au nom de chaque Note de notre Echelle diatonique & naturelle.

Gui Arétin imagina les Lignes, les Portées, les Signes particuliers qui nous sont demeurés sous le nom de *Notes*, & qui sont aujourd'hui la Langue Musicale & universelle de toute l'Europe. Comme ces derniers Signes, quoiqu'admis unanimement & perfectionnés depuis l'Arétin, ont encore de grands défauts, plusieurs ont tenté de leur substituer d'autres Notes : de ce nombre ont été Parran, Souhaitti, Sauveur, Dumas, & moi-même. Mais comme, au fond, tous ces systêmes, en corrigeant d'anciens défauts auxquels on est tout accoutumé, ne faisoient qu'en substituer d'autres dont l'habitude est encore à prendre ; je pense que le Public a très-sagement fait de laisser les choses comme elles sont, & de nous renvoyer, nous & nos systêmes, au pays des vaines spéculations.

CARRILLON. Sorte d'Air fait pour être exécuté par plusieurs Cloches accordées à différens Tons. Comme on fait

plutôt le *Carrillon* pour les Cloches que les Cloches pour le *Carrillon*, l'on n'y fait entrer qu'autant de Sons divers qu'il y a de Cloches. Il faut observer de plus, que tous leurs Sons ayant quelque permanence, chacun de ceux qu'on frappe doit faire Harmonie avec celui qui le précede & avec celui qui le suit ; assujettissement qui, dans un mouvement gai, doit s'étendre à toute une Mesure & même au-delà, afin que les Sons qui durent ensemble ne dissonent point à l'oreille. Il y a beaucoup d'autres observations à faire pour composer un bon *Carrillon*, & qui rendent ce travail plus pénible que satisfaisant : car c'est toujours une sotte Musique que celle des Cloches, quand même tous les Sons en seroient exactement justes ; ce qui n'arrive jamais. On trouvera, (*Planche*, A. *Fig.* 14,) l'exemple d'un *Carrillon* consonnant, composé pour être exécuté sur une Pendule à neuf timbres, faite par M. Romilly, célebre Horloger. On conçoit que l'extrême gêne à laquelle assujettissent le concours harmonique des Sons voisins, & le petit nombre des timbres, ne permet gueres de mettre du Chant dans un semblable Air.

CARTELLES. Grandes feuilles de peau d'âne préparées, sur lesquelles on entaille les traits des Portées, pour pouvoir y noter tout ce qu'on veut en composant, & l'effacer ensuite avec une éponge ; l'autre côté qui n'a point de Portées peut servir à écrire & barbouiller, & s'efface de même, pourvu qu'on n'y laisse pas trop vieillir l'encre. Avec une *Cartelle* un Compositeur soigneux en a pour sa vie, & épargne bien des rames de papier réglé : mais il y a ceci d'in-

commode, que la plume paſſant continuellement ſur les lignes entaillées, gratte & s'émouſſe facilement. Les *Cartelles* viennent toutes de Rome ou de Naples.

CASTRATO, *ſ. m.* Muſicien qu'on a privé, dans ſon enfance, des organes de la génération, pour lui conſerver la voix aiguë qui chante la Partie appellée *Deſſus* ou *Soprano*. Quelque peu de rapport qu'on apperçoive entre deux organes ſi différens, il eſt certain que la mutilation de l'un prévient & empêche dans l'autre cette mutation qui ſurvient aux hommes à l'âge nubile, & qui baiſſe tout-à-coup leur voix d'une Octave. Il ſe trouve, en Italie, des peres barbares qui, ſacrifiant la Nature à la fortune, livrent leurs enfans à cette opération, pour le plaiſir des gens voluptueux & cruels, qui oſent rechercher le Chant de ces malheureux. Laiſſons aux honnêtes femmes des grandes Villes les ris modeſtes, l'air dédaigneux, & les propos plaiſans dont ils ſont l'éternel objet; mais faiſons entendre, s'il ſe peut, la voix de la pudeur & de l'humanité qui crie & s'éleve contre cet infâme uſage; & que les Princes qui l'encouragent par leurs recherches, rougiſſent une fois de nuire, en tant de façons, à la conſervation de l'eſpece humaine.

Au reſte, l'avantage de la voix ſe compenſe dans les *Caſtrati* par beaucoup d'autres pertes. Ces hommes qui chantent ſi bien, mais ſans chaleur & ſans paſſion, ſont, ſur le Théâtre, les plus mauſſades Acteurs du monde; ils perdent leur voix de très-bonne heure & prennent un embonpoint dégoûtant. Ils parlent & prononcent plus mal que les vrais hommes, & il y a même des lettres telles que l'*r*, qu'ils ne peuvent point prononcer du tout.

Quoique le mot *Castrato* ne puisse offenser les plus délicates oreilles, il n'en est pas de même de son synonyme François; preuve évidente que ce qui rend les mots indécens ou deshonnêtes dépend moins des idées qu'on leur attache, que de l'usage de la bonne compagnie, qui les tolere ou les proscrit à son gré.

On pourroit dire, cependant, que le mot Italien s'admet comme représentant une profession; au lieu que le mot François ne représente que la privation qui y est jointe.

CATABAUCALÈSE. Chanson des Nourrices chez les Anciens. (Voyez CHANSON.)

CATACOUSTIQUE, *s. f.* Science qui a pour objet les Sons réfléchis, ou cette partie de l'Acoustique qui considere les propriétés des Echos. Ainsi la *Catacoustique* est à l'Acoustique ce que la Catoptrique est à l'Optique.

CATAPHONIQUE, *s. f.* Science des Sons réfléchis qu'on appelle aussi *Catacoustique.* (Voyez l'*Article précédent.*)

CAVATINE, *s. f.* Sorte d'Air pour l'ordinaire assez court, qui n'a ni Reprise, ni seconde Partie, & qui se trouve souvent dans des Récitatifs obligés. Ce changement subit du Récitatif au Chant mesuré, & le retour inattendu du Chant mesuré au Récitatif, produisent un effet admirable dans les grandes expressions, comme sont toujours celles du Récitatif obligé.

Le mot *Cavatina* est Italien, & quoique je ne veuille pas, comme Brossard, expliquer dans un Dictionnaire François tous les mots techniques Italiens, sur-tout lorsque ces mots ont des synonymes dans notre Langue; je me crois pour-

tant obligé d'expliquer ceux de ces mêmes mots qu'on emploie dans la Musique notée ; parce qu'en exécutant cette Musique, il convient d'entendre les termes qui s'y trouvent, & que l'Auteur n'y a pas mis pour rien.

CENTONISER, *v. n.* Terme de Plain-Chant. C'est composer un Chant de traits recueillis & arrangés pour la Mélodie qu'on a en vue. Cette maniere de composer n'est pas de l'invention des Symphoniastes modernes ; puisque, selon l'Abbé Le Beuf, Saint Grégoire lui-même a *Centonisé.*

CHACONNE, *s. f.* Sorte de Piece de Musique faite pour la Danse, dont la Mesure est bien marquée & le Mouvement modéré. Autrefois il y avoit des *Chaconnes* à deux tems & à trois ; mais on n'en fait plus qu'à trois. Ce sont, pour l'ordinaire, des Chants qu'on appelle Couplets, composés & variés en diverses manieres, sur une Basse-contrainte, de quatre en quatre Mesures, commençant presque toujours par le second tems pour prévenir l'interruption. On s'est affranchi peu-à-peu de cette contrainte de la Basse, & l'on n'y a presque plus aucun égard.

La beauté de la *Chaconne* consiste à trouver des Chants qui marquent bien le Mouvement, & comme elle est souvent fort longue, à varier tellement les Couplets qu'ils contrastent bien ensemble, & qu'ils réveillent sans cesse l'attention de l'auditeur. Pour cela, on passe & repasse à volonté du Majeur au Mineur, sans quitter pourtant beaucoup le Ton principal, & du grave au gai, ou du tendre au vif, sans presser ni ralentir jamais la Mesure.

La *Chaconne* est née en Italie, & elle y étoit autrefois

fort en ufage, de même qu'en Efpagne. On ne la connoît plus aujourd'hui qu'en France dans nos Opéra.

CHANSON. Efpece de petit Poëme lyrique fort court, qui roule ordinairement fur des fujets agréables, auquel on ajoute un Air pour être chanté dans des occafions familieres, comme à table, avec fes amis, avec fa maîtreffe, & même feul, pour éloigner, quelques inftans, l'ennui fi l'on eft riche; & pour fupporter plus doucement la mifere & le travail, fi l'on eft pauvre.

L'ufage des *Chanfons* femble être une fuite naturelle de celui de la parole, & n'eft en effet pas moins général; car par-tout où l'on parle, on chante. Il n'a falu, pour les imaginer, que déployer fes organes, donner un tour agréable aux idées dont on aimoit à s'occuper, & fortifier par l'expreffion dont la voix eft capable, le fentiment qu'on vouloit rendre, ou l'image qu'on vouloit peindre. Auffi les Anciens n'avoient-ils point encore l'art d'écrire, qu'ils avoient déjà des *Chanfons*. Leurs Loix & leurs hiftoires, les louanges des Dieux & des Héros, furent chantées avant d'être écrites. Et de-là vient, felon Ariftote, que le même nom Grec fut donné aux Loix & aux *Chanfons*.

Toute la Poëfie lyrique n'étoit proprement que des *Chanfons*; mais je dois me borner ici à parler de celle qui portoit plus particuliérement ce nom, & qui en avoit mieux le caractere felon nos idées.

Commençons par les Airs de table. Dans les premiers tems, dit M. de la Nauze, tous les Convives, au rapport de Dicéarque, de Plutarque & d'Artémon, chantoient en-

ſemble, & d'une ſeule voix, les louanges de la Divinité. Ainſi ces *Chanſons* étoient de véritables Péans ou Cantiques ſacrés. Les Dieux n'étoient point pour eux des trouble-fêtes; & ils ne dédaignoient pas de les admettre dans leurs plaiſirs.

Dans la ſuite les Convives chantoient ſucceſſivement, chacun à ſon tour, tenant une branche de Myrthe, qui paſſoit de la main de celui qui venoit de chanter, à celui qui chantoit après lui. Enfin quand la Muſique ſe perfectionna dans la Grece, & qu'on employa la Lyre dans les feſtins, il n'y eut plus, diſent les Auteurs déjà cités, que les habiles gens qui fuſſent en état de chanter à table du moins en s'accompagnant de la Lyre. Les autres, contraints de s'en tenir à la branche de Myrthe, donnerent lieu à un proverbe Grec, par lequel on diſoit qu'un homme chantoit au Myrthe, quand on vouloit le taxer d'ignorance.

Ces *Chanſons* accompagnées de la Lyre, & dont Terpandre fut l'inventeur, s'appellent *Scolies*, mot qui ſignifie *oblique* ou *tortueux*, pour marquer, ſelon Plutarque; la difficulté de la *Chanſon ;* ou comme le veut Artémon, la ſituation irréguliere de ceux qui chantoient : car, comme il faloit être habile pour chanter ainſi, chacun ne chantoit pas à ſon rang; mais ſeulement ceux qui ſavoient la Muſique, leſquels ſe trouvoient diſperſés çà & là, & placés obliquement l'un par rapport à l'autre.

Les Sujets des Scolies ſe tiroient non-ſeulement de l'amour & du vin, ou du plaiſir en général, comme aujourd'hui; mais encore de l'Hiſtoire, de la Guerre, & même de

de la Morale. Telle eſt la *Chanſon* d'Ariſtote ſur la mort d'Hermias ſon ami & ſon allié, laquelle fit accuſer ſon Auteur d'impiété.

« O vertu, qui, malgré les difficultés que vous préſen-
» tez aux foibles mortels, êtes l'objet charmant de leurs
» recherches! Vertu pure & aimable! ce fut toujours aux
» Grecs un deſtin digne d'envie de mourir pour vous, &
» de ſouffrir avec conſtance les maux les plus affreux. Telles
» ſont les ſemences d'immortalité que vous répandez dans
» tous les cœurs. Les fruits en ſont plus précieux que l'or,
» que l'amitié des parens, que le ſommeil le plus tranquille.
» Pour vous le divin Hercule & les fils de Léda ſuppor-
» terent mille travaux, & le ſuccès de leurs exploits annonça
» votre puiſſance. C'eſt par amour pour vous qu'Achille
» & Ajax deſcendirent dans l'Empire de Pluton, & c'eſt
» en vue de votre céleſte beauté, que le Prince d'Atarne
» s'eſt auſſi privé de la lumiere du Soleil. Prince à jamais
» célebre par ſes actions, les filles de Mémoire chanteront
» ſa gloire toutes les fois qu'elles chanteront le culte de
» Jupiter Hoſpitalier, & le prix d'une amitié durable &
» ſincere ».

Toutes leurs *Chanſons* morales n'étoient pas ſi graves que celle-là. En voici une d'un goût différent, tirée d'Athénée.

« Le premier de tous les biens eſt la ſanté, le ſecond la
» beauté, le troiſieme les richeſſes amaſſées ſans fraude, &
» le quatrieme la jeuneſſe qu'on paſſe avec ſes amis ».

Quant aux Scolies qui roulent ſur l'amour & le vin, on en peut juger par les ſoixante & dix Odes d'Anacréon, qui

nous reſtent. Mais dans ces ſortes de *Chanſons* mêmes, on voyoit encore briller cet amour de la Patrie & de la liberté dont tous les Grecs étoient tranſportés.

« Du vin & de la ſanté, dit une de ces *Chanſons*, pour » ma Clitagora & pour moi, avec le ſecours des Theſſa- » liens ». C'eſt qu'outre que Clitagora étoit Theſſalienne, les Athéniens avoient autrefois reçu du ſecours des Theſſaliens, contre la tyrannie des Piſiſtratides.

Ils avoient auſſi des *Chanſons* pour les diverſes profeſſions. Telles étoient les *Chanſons* des Bergers, dont une eſpece appellée *Bucoliaſme*, étoit le véritable Chant de ceux qui conduiſoient le bétail ; & l'autre, qui eſt proprement la *Paſtorale*, en étoit l'agréable imitation : la *Chanſon* des Moiſſonneurs, appellée *le Lytierſe*, du nom d'un fils de Midas, qui s'occupoit par goût à faire la moiſſon : la *Chanſon* des Meuniers appellée *Hymée*, ou *Epiaulie ;* comme celle-ci tirée de Plutarque ; *Moulez, meule, moulez : car Pittacus qui regne dans l'auguſte Mitylene, aime à moudre ;* parce que Pittacus étoit grand mangeur : la *Chanſon* des Tiſſerands, qui s'appelloit *Eline :* la *Chanſon Yule* des Ouvriers en laine : celle des Nourrices, qui s'appelloit *Catabaucalèſe* ou *Nunnie :* la *Chanſon* des Amans, appellée *Nomion :* celle des femmes, appellée *Calycé ; Harpalicé*, celle des filles. Ces deux dernieres, attendu le ſexe, étoient auſſi des *Chanſons* d'amour.

Pour des occaſions particulieres, ils avoient la *Chanſon* des noces, qui s'appelloit *Hyménée*, *Epithalame* : la *Chanſon de Datis*, pour des occaſions joyeuſes : les Lamentations,

l'*Taleme* & le *Linos* pour des occaſions funebres & triſtes. Ce *Linos* ſe chantoit auſſi chez les Egyptiens, & s'appelloit par eux *Maneros*, du nom d'un de leurs Princes, au deuil duquel il avoit été chanté. Par un paſſage d'Euripide, cité par Athenée, on voit que le *Linos* pouvoit auſſi marquer la joie.

Enfin, il y avoit encore des Hymnes ou *Chanſons* en l'honneur des Dieux & des Héros. Telles étoient les *Iules* de Cérès & Proſerpine, la *Philelie* d'Apollon, les *Upinges* de Diane, &c.

Ce genre paſſa des Grecs aux Latins, & pluſieurs Odes d'Horace, ſont des *Chanſons* galantes ou bachiques. Mais cette Nation, plus guerriere que ſenſuelle, fit, durant très-long-tems, un médiocre uſage de la Muſique & des *Chanſons*, & n'a jamais approché, ſur ce point, des graces de la volupté Grecque. Il paroît que le Chant reſta toujours rude & groſſier chez les Romains. Ce qu'ils chantoient aux noces, étoit plutôt des clameurs que des *Chanſons*, & il n'eſt gueres à préſumer que les *Chanſons* ſatyriques des Soldats, aux triomphes de leurs Généraux, euſſent une Mélodie fort agréable.

Les Modernes ont auſſi leurs *Chanſons* de différentes eſpeces, ſelon le génie & le goût de chaque Nation. Mais les François l'emportent ſur toute l'Europe, dans l'art de les compoſer, ſinon pour le tour & la Mélodie des Airs, au moins pour le ſel, la grace & la fineſſe des paroles; quoique pour l'ordinaire l'eſprit & la ſatyre s'y montrent bien mieux encore que le ſentiment & la volupté. Ils ſe ſont plus à cet amuſement & y ont excellé dans tous les tems, témoin les anciens Troubadours. Cet heureux peuple eſt toujours gai,

tournant tout en plaisanterie : les femmes y sont fort galantes, les hommes fort dissipés, & le pays produit d'excellent vin ; le moyen de n'y pas chanter sans cesse ? Nous avons encore d'anciennes *Chansons* de Thibault, Comte de Champagne, l'homme le plus galant de son siecle, mises en Musique par Guillaume de Machault. Marot en fit beaucoup qui nous restent, & grace aux Airs d'Orlande & de Claudin, nous en avons aussi plusieurs de la Pléïade de Charles IX. Je ne parlerai point des *Chansons* plus modernes, par lesquelles les Musiciens Lambert, du Bouffet, la Garde & autres, ont acquis un nom, & dont on trouve autant de Poëtes, qu'il y a de gens de plaisir parmi le Peuple du monde qui s'y livre le plus, quoique non pas tous aussi célebres que le Comte de Coulange & l'Abbé de Lattaignant. La Provence & le Languedoc n'ont point non plus dégénéré de leur premier talent. On voit toujours régner dans ces Provinces un air de gaieté qui porte sans cesse leurs habitans au Chant & à la Danse. Un Provençal menace, dit-on, son ennemi d'une *Chanson*, comme un Italien menaceroit le sien d'un coup de stilet; chacun a ses armes. Les autres Pays ont aussi leurs Provinces Chansonnieres; en Angleterre, c'est l'Ecosse; en Italie, c'est Venise. (Voyez BARCAROLLES.)

Nos *Chansons* sont de plusieurs sortes ; mais en général elles roulent ou sur l'amour, ou sur le vin, ou sur la satyre. Les *Chansons* d'amour sont ; les Airs tendres qu'on appelle encore Airs sérieux ; les Romances, dont le caractere est d'émouvoir l'ame insensiblement par le récit tendre & naïf de quelque histoire amoureuse & tragique ; les *Chansons* pas-

torales & ruſtiques, dont pluſieurs ſont faites pour danſer ; comme les Muſettes, les Gavottes, les Branles, &c.

Les *Chanſons* à boire ſont aſſez communément des Airs de Baſſe ou des Rondes de table : c'eſt avec beaucoup de raiſon qu'on en fait peu pour les Deſſus ; car il n'y a pas une idée de débauche plus crapuleuſe & plus vile que celle d'une femme ivre.

A l'égard des *Chanſons* ſatyriques, elles ſont compriſes ſous le nom de Vaudevilles, & lancent indifféremment leurs traits ſur le vice & ſur la vertu, en les rendant également ridicules ; ce qui doit proſcrire le Vaudeville de la bouche des gens de bien.

Nous avons encore une eſpece de *Chanſon* qu'on appelle Parodie. Ce ſont des paroles qu'on ajuſte comme on peut ſur des Airs de Violon, ou d'autres Inſtrumens, & qu'on fait rimer tant bien que mal, ſans avoir égard à la meſure des vers, ni au caractere de l'Air, ni au ſens des paroles, ni le plus ſouvent à l'honnêteté. (Voyez PARODIE.)

CHANT, *ſ. m.* Sorte de modification de la voix humaine, par laquelle on forme des Sons variés & appréciables. Obſervons que pour donner à cette définition toute l'univerſalité qu'elle doit avoir, il ne faut pas ſeulement entendre par *Sons appréciables*, ceux qu'on peut aſſigner par les Notes de notre Muſique, & rendre par les touches de notre Clavier ; mais tous ceux dont on peut trouver ou ſentir l'Uniſſon & calculer les Intervalles de quelque maniere que ce ſoit.

Il eſt très-difficile de déterminer en quoi la voix qui forme la parole, differe de la voix qui forme le *Chant*. Cette diffé-

rence eſt ſenſible, mais on ne voit pas bien clairement en quoi elle conſiſte, & quand on veut le chercher, on ne le trouve pas. M. Dodart a fait des obſervations anatomiques, à la faveur deſquelles il croit, à la vérité, trouver dans les différentes ſituations du Larynx, la cauſe de ces deux ſortes de voix. Mais je ne ſais ſi ces obſervations, ou les conſéquences qu'il en tire, ſont bien certaines. (Voyez Voix.) Il ſemble ne manquer aux Sons qui forment la parole, que la permanence, pour former un véritable *Chant:* il paroît auſſi que les diverſes inflexions qu'on donne à la voix en parlant, forment des Intervalles qui ne ſont point harmoniques, qui ne font pas partie de nos ſyſtêmes de Muſique, & qui, par conſéquent, ne pouvant être exprimés en Note, ne ſont pas proprement du *Chant* pour nous.

Le *Chant* ne ſemble pas naturel à l'homme. Quoique les Sauvages de l'Amérique chantent, parce qu'ils parlent, le vrai Sauvage ne chanta jamais. Les Muets ne chantent point; ils ne forment que des voix ſans permanence, des mugiſſemens ſourds que le beſoin leur arrache. Je douterois que le ſieur Pereyre, avec tout ſon talent, pût jamais tirer d'eux aucun *Chant* muſical. Les enfans crient, pleurent, & ne chantent point. Les premieres expreſſions de la nature n'ont rien en eux de mélodieux ni de ſonore, & ils apprennent à Chanter comme à parler, à notre exemple. Le *Chant* mélodieux & appréciable n'eſt qu'une imitation paiſible & artificielle des accens de la Voix parlante ou paſſionnée; on crie & l'on ſe plaint ſans chanter: mais on imite en chantant les cris & les plaintes; & comme, de toutes les imitations,

la plus intéreſſante eſt celle des paſſions humaines, de toutes les manieres d'imiter, la plus agréable eſt le *Chant*.

Chant, appliqué plus particuliérement à notre Muſique, en eſt la partie mélodieuſe, celle qui réſulte de la durée & de la ſucceſſion des Sons, celle d'où dépend toute l'expreſſion, & à laquelle tout le reſte eſt ſubordonné. (Voyez Musique, Mélodie.) Les *Chants* agréables frappent d'abord, ils ſe gravent facilement dans la mémoire; mais ils ſont ſouvent l'écueil des Compoſiteurs, parce qu'il ne faut que du ſavoir pour entaſſer des Accords, & qu'il faut du talent pour imaginer des *Chants* gracieux. Il y a dans chaque Nation des tours de *Chant* triviaux & uſés, dans leſquels les mauvais Muſiciens retombent ſans ceſſe; il y en a de baroques qu'on n'uſe jamais, parce que le Public les rebute toujours. Inventer des *Chants* nouveaux, appartient à l'homme de génie: trouver de beaux *Chants*, appartient à l'homme de goût.

Enfin, dans ſon ſens le plus reſſerré, *Chant* ſe dit ſeulement de la Muſique vocale, & dans celle qui eſt mêlée de Symphonie, on appelle Parties de *Chant*, celles qui ſont deſtinées pour les Voix.

CHANT AMBROSIEN. Sorte de Plain-Chant dont l'invention eſt attribuée à Saint Ambroiſe, Archevêque de Milan. (Voyez Plain-Chant.)

CHANT GREGORIEN. Sorte de Plain-Chant dont l'invention eſt attribuée à Saint Grégoire Pape, & qui a été ſubſtitué ou préféré dans la plupart des Egliſes, au *Chant* Ambroſien. (Voyez Plain-Chant.)

CHANT en ISON ou CHANT ÉGAL. On appelle ainſi

un *Chant* ou une Pſalmodie qui ne roule que ſur deux Sons, & ne forme, par conſéquent, qu'un ſeul Intervalle. Quelques Ordres Religieux n'ont dans leurs Egliſes d'autre *Chant* que le *Chant en Iſon.*

CHANT SUR LE LIVRE. Plain-Chant ou Contre-point à quatre Parties, que les Muſiciens compoſent & chantent impromptu ſur une ſeule; ſavoir, le Livre de Chœur qui eſt au Lutrin: en ſorte, qu'excepté la Partie notée, qu'on met ordinairement à la Taille, les Muſiciens affectés aux trois autres Parties, n'ont que celle-là pour guide, & compoſent chacun la leur en chantant.

Le *Chant ſur le Livre* demande beaucoup de ſcience, d'habitude & d'oreille dans ceux qui l'exécutent, d'autant plus qu'il n'eſt pas toujours aiſé de rapporter les Tons du Plain-Chant à ceux de notre Muſique. Cependant il y a des Muſiciens d'Egliſe, ſi verſés dans cette ſorte de Chant, qu'ils y commencent & pourſuivent même des Fugues, quand le ſujet en peut comporter, ſans confondre & croiſer les Parties, ni faire de faute dans l'Harmonie.

CHANTER, *v. n.* C'eſt, dans l'acception la plus générale, former avec la voix des Sons variés & appréciables. (Voyez CHANT.) Mais c'eſt plus communément faire diverſes inflexions de voix, ſonores, agréables à l'oreille, par des Intervalles admis dans la Muſique, & dans les regles de la Modulation.

On *Chante* plus ou moins agréablement, à proportion qu'on a la voix plus ou moins agréable & ſonore, l'oreille plus ou moins juſte, l'organe plus ou moins flexible, le goût

goût plus ou moins formé, & plus ou moins de pratique de l'Art du *Chant.* A quoi l'on doit ajouter, dans la Musique imitative & théâtrale, le degré de sensibilité qui nous affecte plus ou moins des sentimens que nous avons à rendre. On a aussi plus ou moins de disposition à *Chanter* selon le climat sous lequel on est né, & selon le plus ou moins d'accent de sa langue naturelle; car plus la langue est accentuée, & par conséquent mélodieuse & *chantante*, plus aussi ceux qui la parlent ont naturellement de facilité à *Chanter.*

On a fait un Art du *Chant*, c'est-à-dire que, des observations sur les Voix qui *chantoient* le mieux, on a composé des regles pour faciliter & perfectionner l'usage de ce don naturel. (Voyez MAÎTRE A CHANTER.) Mais il reste bien des découvertes à faire sur la maniere la plus facile, la plus courte & la plus sûre d'acquérir cet Art.

CHANTERELLE, *s. f.* Celle des cordes du Violon, & des Instrumens semblables, qui a le Son le plus aigu. On dit d'une Symphonie qu'elle ne quitte pas la *Chanterelle*, lorsqu'elle ne roule qu'entre les Sons de cette Corde & ceux qui lui sont les plus voisins, comme sont presque toutes les Parties de Violon des Opéra de Lully & des Symphonies de son tems.

CHANTEUR, Musicien qui chante dans un Concert.

CHANTRE, *s. m.* Ceux qui chantent au Chœur dans les Eglises Catholiques, s'appellent *Chantres.* On ne dit point *Chanteur* à l'Eglise, ni *Chantre* dans un Concert.

Chez les Réformés on appelle *Chantre* celui qui entonne & soutient le Chant des Pseaumes dans le Temple; il est

assis au-dessous de la Chaire du Ministre sur le devant. Sa fonction exige une voix très-forte, capable de dominer sur celle de tout le peuple, & de se faire entendre jusqu'aux extrémités du Temple. Quoiqu'il n'y ait ni Prosodie ni Mesure dans notre maniere de chanter les Pseaumes, & que le Chant en soit si lent qu'il est facile à chacun de le suivre, il me semble qu'il seroit nécessaire que le *Chantre* marquât une sorte de Mesure. La raison en est, que le *Chantre* se trouvant fort éloigné de certaines parties de l'Eglise, & le Son parcourant assez lentement ces grands intervalles, sa voix se fait à peine entendre aux extrémités, qu'il a déjà pris un autre Ton, & commencé d'autres Notes; ce qui devient d'autant plus sensible en certains lieux, que le Son arrivant encore beaucoup plus lentement d'une extrémité à l'autre, que du milieu où est le *Chantre*, la masse d'air qui remplit le Temple, se trouve partagée à la fois en divers Sons fort discordans qui enjambent sans cesse les uns sur les autres & choquent fortement une oreille exercée; défaut que l'Orgue même ne fait qu'augmenter, parce qu'au lieu d'être au milieu de l'édifice, comme le *Chantre*, il ne donne le Ton que d'une extrémité.

Or le remede à cet inconvénient me paroît très-simple; car comme les rayons visuels se communiquent à l'instant de l'objet à l'œil, ou du moins avec une vîtesse incomparablement plus grande que celle avec laquelle le Son se transmet du corps sonore à l'oreille, il suffit de substituer l'un à l'autre, pour avoir, dans toute l'étendue du Temple, un Chant bien simultané & parfaitement d'Accord. Il ne faut pour

cela que placer le *Chantre*, ou quelqu'un chargé de cette partie de sa fonction, de maniere qu'il soit à la vue de tout le monde, & qu'il se serve d'un bâton de Mesure dont le mouvement s'apperçoive aisément de loin, comme, par exemple, un rouleau de papier : car alors, avec la précaution de prolonger assez la premiere Note, pour que l'intonation en soit par-tout entendue avant qu'on poursuive, tout le reste du Chant marchera bien ensemble, & la discordance dont je parle disparoîtra infailliblement. On pourroit même, au lieu d'un homme, employer un Chronometre dont le mouvement seroit encore plus égal dans une Mesure si lente.

Il résulteroit de-là deux autres avantages ; l'un que, sans presque altérer le Chant des Pseaumes, il seroit aisé d'y introduire un peu de Prosodie, & d'y observer du moins les longues & les breves les plus sensibles ; l'autre, que ce qu'il y a de monotonie & de langueur dans ce Chant, pourroit, selon la premiere intention de l'Auteur, être effacé par la Basse & les autres Parties, dont l'Harmonie est certainement la plus majestueuse & la plus sonore qu'il soit possible d'entendre.

CHAPEAU, *s. m.* Trait demi-circulaire, dont on couvre deux ou plusieurs Notes, & qu'on appelle plus communément *liaison*. (Voyez LIAISON.)

CHASSE, *s. f.* On donne ce nom à certains Airs ou à certaines Fanfares de Cors ou d'autres Instrumens qui réveillent, à ce qu'on dit, l'idée des Tons que ces mêmes Cors donnent à la Chasse.

CHEVROTTER, *v. n.* C'eſt, au lieu de battre nettement & alternativement du goſier les deux Sons qui forment la Cadence ou le Trill (*Voyez ces mots*), en battre un ſeul à coups précipités, comme pluſieurs doubles croches détachées & à l'uniſſon; ce qui ſe fait en forçant du poumon l'air contre la glotte fermée, qui ſert alors de ſoupape : en ſorte qu'elle s'ouvre par ſecouſſes pour livrer paſſage à cet air, & ſe referme à chaque inſtant par une méchanique ſemblable à celle du Tremblant de l'Orgue. Le *Chevrottement* eſt la déſagréable reſſource de ceux qui n'ayant aucun Trill en cherchent l'imitation groſſiere; mais l'oreille ne peut ſupporter cette ſubſtitution, & un ſeul *Chevrottement* au milieu du plus beau Chant du monde, ſuffit pour le rendre inſupportable & ridicule.

CHIFFRER. C'eſt écrire ſur les Notes de la Baſſe des Chiffres ou autres caracteres indiquant les Accords que ces Notes doivent porter, pour ſervir de guide à l'Accompagnateur. (Voyez CHIFFRES, ACCORD.)

CHIFFRES. Caracteres qu'on place au-deſſus ou au-deſſous des Notes de la Baſſe, pour indiquer les Accords qu'elles doivent porter. Quoique parmi ces caracteres il y en ait pluſieurs qui ne ſont pas des *Chiffres*, on leur en a généralement donné le nom, parce que c'eſt la ſorte de ſignes qui s'y préſente le plus fréquemment.

Comme chaque Accord eſt compoſé de pluſieurs Sons, s'il avoit ſalu exprimer chacun de ces Sons par un *Chiffre*, on auroit tellement multiplié & embrouillé les *Chiffres*, que l'Accompagnateur n'auroit jamais eu le tems de les lire au

moment de l'exécution. On s'est donc appliqué, autant qu'on a pu, à caractériser chaque Accord par un seul *Chiffre*; de sorte que ce *Chiffre* peut suffire pour indiquer, relativement à la Basse, l'espece de l'Accord, & par conséquent tous les Sons qui doivent le composer. Il y a même un Accord qui se trouve chiffré en ne le chiffrant point; car selon la précision des *Chiffres* toute Note qui n'est point chiffrée, ou ne porte aucun Accord, ou porte l'Accord parfait.

Le *Chiffre* qui indique chaque Accord, est ordinairement celui qui répond au nom de l'Accord : ainsi l'Accord de seconde, se *Chiffre* 2; celui de Septieme 7; celui de Sixte 6, &c. Il y a des Accords qui portent un double nom, & qu'on exprime aussi par un double *Chiffre* : tels sont les Accords de Sixte-Quarte, de Sixte-Quinte, de Septieme-&-Sixte, &c. Quelquefois même on en met trois, ce qui rentre dans l'inconvénient qu'on vouloit éviter; mais comme la composition des *Chiffres* est venue du tems & du hazard, plutôt que d'une étude réfléchie, il n'est pas étonnant qu'il s'y trouve des fautes & des contradictions.

Voici une Table de tous les *Chiffres* pratiqués dans l'Accompagnement, sur quoi l'on observera qu'il y a plusieurs Accords qui se chiffrent diversement en différens Pays, ou dans le même Pays par différens Auteurs, ou quelquefois par le même. Nous donnons toutes ces manieres, afin que chacun, pour chiffrer, puisse choisir celle qui lui paroîtra la plus claire; &, pour Accompagner, rapporter chaque *Chiffre* à l'Accord qui lui convient, selon la maniere de chiffrer de l'Auteur.

TABLE GÉNÉRALE

De tous les Chiffres de l'Accompagnement.

N. B. On a ajouté une étoile à ceux qui ſont plus uſités en France aujourd'hui.

Chiffres.	Noms des Accords.
*	Accord parfait.
8	Idem.
5	Idem.
3	Idem.
5 3	Idem.
3 ♭	Accord parfait, Tiercé mineure.
♭ 3	Idem.
* ♭	Idem.
5 ♭	Idem.
3 ♯	Acccord parfait, Tierce majeure.
♯ 3	Idem.
* ♯	Idem.
5 ♯	Idem.
3 ♮	Accord parfait, Tierce naturelle.
♮ 3	Idem.
* ♮	Idem.
5 ♮	Idem.
6 3	Accord de Sixte.
* 6	Idem. Les différentes Sixtes dans cet Accord ſe marquent par un accident au Chiffre, comme les Tierces dans l'Accord parfait.
* 6 4	Accord de Sixte-Quarte.
6	Idem.
7 5 3	Accord de Septieme.
7 5	Idem.
7 3	Idem.
* 7	Idem.
* 7 ♯	Septieme avec Tierce majeure.

Chiffres.	Noms des Accords.
*7 ♭ }	Avec Tierce mineure.
*7 ♮ }	Avec Tierce naturelle.
7 ♭	Accord de Septieme mineure.
*♭ 7	Idem.
7 ♯	Accord de Septieme majeure.
*♯ 7	Idem.
7 ♮	De Septieme naturelle.
*♮ 7	Idem.
*7 5̸ }	Septieme avec la Quinte fausse.
7 5 ♭ }	Idem.
*7̸	Septieme diminuée.
7 ♭	Idem.
♭ 7	Idem.
7 ♭ 5̸ }	Idem.
7 ♭ 5 ♭ }	Idem.
♭ 7 5̸ }	Idem.
♭ 7 ♭ 5 }	Idem.
7 ♭ 5 ♭ 3 }	Idem.
&c.	
*♯ 7	Septieme superflue.

Chiffres.	Noms des Accords.
7 ♯	Idem.
7̸	Idem.
7 2 }	Idem.
7 ♯ 4 2 }	Idem.
♯ 7 5 4 2 }	Idem.
&c.	
7 ♯ 6 ♭ }	Septieme superflue, avec Sixte mineure.
*x 7 ♭ 6 }	Idem.
x 7 6 ♭ 2 }	Idem.
x 7 ♭ 6 4 }	Idem.
&c.	
*7 2 }	Septieme & Seconde.
6 *5 }	Grande Sixte.
6	Idem.
*5̸	Fausse-Quinte.
5 ♭	Idem.
♭ 5	Idem.
6 ♭ 5 }	Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
6 5	Idem.
6 5̸	Fausse-Quinte & Sixte majeure.
*x 6 5̸	Idem.
x 6 ♮ 5	Idem.
6 ♯ 5 ♮	Idem.
4 3	Petite Sixte.
6 4 3	Idem.
*6	Idem.
6	Idem.
♯ 6	Idem, majeure.
x 6 4 3	Idem.
&c.	
*x 6	Petite Sixte superflue.
x 6 4 3	Idem.
♯ 6	Idem.
x 6 5 3	Id. avec la Quinte.
x 6 5	Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
6 4̸ 3	Petite-Sixte avec la Quarte superflue.
6 x 4 3	Idem.
6 *x 4	Idem.
x 4 3	Idem.
* 2	Accord de Seconde.
4 2	Idem.
6 2	Idem.
* 5 2	Seconde & Quinte.
6 4	Triton.
6 4 x	Idem.
6 x 4	Idem.
6 4̸	Idem.
6 4 2	Idem.
4 2	Idem.
4 x 2	Idem.
x 4 2	Idem.
4 x	Idem.

*x 4

Chiffres.	Noms des Accords.
* x 4	. . . . Idem.
4̸	. . . . . Idem.
4 x 3 ♮	. . Triton avec Tierce mineure.
* 4̸ ♮	. . . . Idem.
6 4 3 ♮	. . . Idem.
* x 4 ♮	. . . Idem.
* x 2	. . . . Seconde superflue.
x 4 x 2	. . . Idem.
4̸ 2	. . . Idem.
6 4 2	. . . Idem.
&c.	
* 9	. . . . . Accord de Neuvieme.
9 5	. . . Idem.
9 3	. . . Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
* 9 7	. . . Neuvieme avec la Septieme.
9 7 5	. . . Idem.
* 4̸	. . . . . Quarte ou Onzieme.
5 4̸	. . . Idem.
* 4 9	. . . Quarte & Neuvieme.
* 4 7	. . . Septieme & Quarte.
* x 5	. . . . . Quinte superflue.
5 x	. . . . Idem.
x 5 9	. . . Idem.
x 5 9 7	. . . Idem.
* x 5 ♮ 4	. . . Quinte superflue & Quarte.
5 x 4 ♮	. . . Idem.
* 7 6	. . . Septieme & Sixte.
* 9 6	. . . Neuvieme & Sixte.

Fin de la Table des Chiffres.

Quelques Auteurs avoient introduit l'ufage de couvrir d'un trait toutes les Notes de la Baffe qui paffoient fous un même Accord ; c'eft ainfi que les jolies Cantates de M. Clerambault font chiffrées : mais cette invention étoit trop commode pour durer ; elle montroit auffi trop clairement à l'œil toutes les fyncopes d'Harmonie. Aujourd'hui quand on foutient le même Accord fous quatre différentes Notes de Baffe, ce font quatre Chiffres différens qu'on leur fait porter, de forte que l'Accompagnateur, induit en erreur, fe hâte de chercher l'Accord même qu'il a fous la main. Mais c'eft la mode en France de charger les Baffes d'une confufion de *Chiffres* inutiles : on chiffre tout, jufqu'aux Accords les plus évidens, & celui qui met le plus de *Chiffres* croit être le plus favant. Une Baffe ainfi hériffée de *Chiffres* triviaux rebute l'Accompagnateur & lui fait fouvent négliger les *Chiffres* néceffaires. L'Auteur doit fuppofer, ce me femble, que l'Accompagnateur fait les élémens de l'Accompagnement, qu'il fait placer une Sixte fur une Médiante, une Fauffe-Quinte fur une Note fenfible, une Septieme fur une Dominante, *&c.* Il ne doit donc pas chiffrer des Accords de cette évidence, à moins qu'il ne faille annoncer un changement de Ton. Les *Chiffres* ne font faits que pour déterminer le choix de l'Harmonie dans les cas douteux, ou le choix des Sons dans les Accords qu'on ne doit pas remplir. Du refte, c'eft très-bien fait d'avoir des Baffes chiffrées exprès pour les Ecoliers. Il faut que les *Chiffres* montrent à ceux-ci l'application des Regles ; pour les Maîtres il fuffit d'indiquer les exceptions.

M. Rameau, dans sa Dissertation sur les différentes Méthodes d'Accompagnement, a trouvé un grand nombre de défauts dans les *Chiffres* établis. Il a fait voir qu'ils sont trop nombreux & pourtant insuffisans, obscurs, équivoques; qu'ils multiplient inutilement les Accords, & qu'ils n'en montrent en aucune maniere la liaison.

Tous ces défauts viennent d'avoir voulu rapporter les *Chiffres* aux Notes arbitraires de la Basse-continue, au lieu de les rapporter immédiatement à l'Harmonie fondamentale. La Basse-continue fait, sans doute, une partie de l'Harmonie; mais elle n'en fait pas le fondement, cette Harmonie est indépendante des Notes de cette Basse, & elle a son progrès déterminé auquel la Basse même doit assujettir sa marche. En faisant dépendre les Accords & les Chiffres qui les annoncent des Notes de la Basse & de leurs différentes marches, on ne montre que des combinaisons de l'Harmonie au lieu d'en montrer la base, on multiplie à l'infini le petit nombre des Accords fondamentaux, & l'on force en quelque sorte l'Accompagnateur de perdre de vue à chaque instant la véritable succession harmonique.

Après avoir fait de très-bonnes observations sur la méchanique des doigts dans la pratique de l'Accompagnement, M. Rameau propose de substituer à nos *Chiffres* d'autres *Chiffres* beaucoup plus simples, qui rendent cet Accompagnement tout-à-fait indépendant de la Basse-continue; de sorte que, sans égard à cette Basse & même sans la voir, on accompagneroit sur les *Chiffres* seuls avec plus de préci-

ſion qu'on ne peut faire par la méthode établie avec le concours de la Baſſe & des *Chiffres.*

Les *Chiffres* inventés par M. Rameau indiquent deux choſes. 1°. l'Harmonie fondamentale dans les Accords parfaits, qui n'ont aucune ſucceſſion néceſſaire, mais qui conſtatent toujours le Ton. 2°. la ſucceſſion harmonique déterminée par la marche réguliere des doigts dans les Accords diſſonans.

Tout cela ſe fait au moyen de ſept *Chiffres* ſeulement. I. Une lettre de la Gamme indique le Ton, la Tonique & ſon Accord : ſi l'on paſſe d'un Accord parfait à un autre, on change de Ton ; c'eſt l'affaire d'une nouvelle lettre. II. Pour paſſer de la Tonique à un Accord diſſonant, M. Rameau n'admet que ſix manieres, à chacune deſquelles il aſſigne un caractere particulier, ſavoir :

1. Un X pour l'Accord ſenſible : pour la Septieme diminuée il ſuffit d'ajouter un Bémol ſous cet X.

2. Un 2 pour l'Accord de Seconde ſur la Tonique.

3. Un 7 pour ſon Accord de Septieme.

4. Cette abréviation *aj.* pour ſa Sixte ajoutée.

5. Ces deux *Chiffres* $\frac{4}{3}$ relatifs à cette Tonique pour l'Accord qu'il appelle de Tierce-Quarte, & qui revient à l'Accord de Neuvieme ſur la ſeconde Note.

6. Enfin ce *Chiffre* 4 pour l'Accord de Quarte & Quinte ſur la Dominante.

III. Un Accord diſſonant eſt ſuivi d'un Accord parfait ou d'un autre Accord diſſonant : dans le premier cas, l'Accord s'indique par une lettre ; le ſecond ſe rapporte à la méchanique des doigts : (voyez DOIGTER.) C'eſt un doigt qui doit

descendre diatoniquement, ou deux, ou trois. On indique cela par autant de points l'un sur l'autre, qu'il faut descendre de doigts. Les doigts qui doivent descendre par préférence sont indiqués par la méchanique, les Dièses ou Bémols qu'ils doivent faire sont connus par le Ton ou substitués dans les Chiffres aux points correspondans : ou bien, dans le Chromatique & l'Enharmonique, on marque une petite ligne inclinée en descendant ou en montant depuis la ligne d'une Note connue pour marquer qu'elle doit descendre ou monter d'un semi-Ton. Ainsi tout est prévu, & ce petit nombre de Signes suffit pour exprimer toute bonne Harmonie possible.

On sent bien qu'il faut supposer ici que toute Dissonance se sauve en descendant ; car s'il y en avoit qui se dussent sauver en montant, s'il y avoit des marches de doigts ascendantes dans des Accords dissonans, les points de M. Rameau seroient insuffisans pour exprimer cela.

Quelque simple que soit cette méthode, quelque favorable qu'elle paroisse pour la pratique, elle n'a point eu de cours ; peut-être a-t-on cru que les *Chiffres* de M. Rameau ne corrigeoient un défaut que pour en substituer un autre : car s'il simplifie les Signes, s'il diminue le nombre des Accords, non-seulement il n'exprime point encore la véritable Harmonie fondamentale ; mais il rend, de plus, ces Signes tellement dépendans les uns des autres, que si l'on vient à s'égarer ou à se distraire un instant, à prendre un doigt pour un autre, on est perdu sans ressource, les points ne signifient plus rien, plus de moyen de se remettre jusqu'à un nouvel Accord parfait. Mais avec tant de raisons de pré-

férence n'a-t-il point falu d'autres objections encore pour faire rejetter la méthode de M. Rameau ? Elle étoit nouvelle ; elle étoit proposée par un homme supérieur en génie à tous ses rivaux ; voilà sa condamnation.

CHŒUR, *s. m.* Morceau d'Harmonie complete à quatre Parties ou plus, chanté à la fois par toutes les Voix & joué par tout l'Orchestre. On cherche dans les *Chœurs* un bruit agréable & harmonieux qui charme & remplisse l'oreille. Un beau *Chœur* est le chef-d'œuvre d'un commençant, & c'est par ce genre d'ouvrage qu'il se montre suffisamment instruit de toutes les Regles de l'Harmonie. Les François passent, en France, pour réussir mieux dans cette Partie, qu'aucune autre Nation de l'Europe.

Le *Chœur*, dans la Musique Françoise, s'appelle quelquefois *Grand-Chœur*, par opposition au *Petit-Chœur* qui est seulement composé de trois Parties, savoir deux Dessus & la Haute-contre qui leur sert de Basse. On fait de tems en tems entendre séparément ce *Petit-Chœur*, dont la douceur contraste agréablement avec la bruyante Harmonie du grand.

On appelle encore *Petit-Chœur*, à l'Opéra de Paris, un certain nombre de meilleurs Instrumens de chaque genre qui forment comme un petit Orchestre particulier autour du Clavecin & de celui qui bat la Mesure. Ce *Petit-Chœur* est destiné pour les Accompagnemens qui demandent le plus de délicatesse & de précision.

Il y a des Musiques à deux ou plusieurs *Chœurs* qui se répondent & chantent quelquefois tous ensemble. On en peut voir un exemple dans l'Opéra de Jephté. Mais cette pluralité

de *Chœurs* ſimultanés qui ſe pratique aſſez ſouvent en Italie, eſt peu uſitée en France : on trouve qu'elle ne fait pas un bien grand effet, que la compoſition n'en eſt pas fort facile, & qu'il faut un trop grand nombre de Muſiciens pour l'exécuter.

CHORION. Nome de la Muſique Grecque, qui ſe chantoit en l'honneur de la mere des Dieux, & qui, dit-on, fut inventé par Olympe Phrygien.

CHORISTE, *ſ. m.* Chanteur non récitant & qui ne chante que dans les Chœurs.

On appelle auſſi Choriſtes les Chantres d'Egliſe qui chantent au Chœur. *Une Antienne à deux Choriſtes.*

Quelques Muſiciens étrangers donnent encore le nom de *Choriſte* à un petit Inſtrument deſtiné à donner le Ton pour accorder les autres. (Voyez TON.)

CHORUS. Faire *Chorus*, c'eſt répéter en Chœur, à l'Uniſſon, ce qui vient d'être chanté à voix ſeule.

CHRESES ou CHRESIS. Une des Parties de l'ancienne Mélopée, qui apprend au Compoſiteur à mettre un tel arrangement dans la ſuite diatonique des Sons, qu'il en réſulte une bonne Modulation & une Mélodie agréable. Cette Partie s'applique à différentes ſucceſſions de Sons appellées par les Anciens, *Agoge*, *Euthia*, *Anacamptos.* (Voyez TIRADE.)

CHROMATIQUE, *adj. pris quelquefois ſubſtantivement.* Genre de Muſique qui procede par pluſieurs ſemi-Tons conſécutifs. Ce mot vient du Grec χρῶμα, qui ſignifie *couleur*, ſoit parce que les Grecs marquoient ce genre par des caracteres rouges ou diverſement colorés; ſoit, diſent les Auteurs,

parce que le genre *Chromatique* eſt moyen entre les deux autres, comme la couleur eſt moyenne entre le blanc & le noir ; ou, ſelon d'autres, parce que ce Genre varie & embellit le Diatonique par ſes ſemi-Tons, qui font, dans la Muſique, le même effet que la variété des couleurs fait dans la Peinture.

Boëce attribue à Timothée de Milet l'invention du Genre *Chromatique ;* mais Athénée la donne à Epigonus.

Ariſtoxène diviſe ce Genre en trois eſpeces qu'il appelle *Molle*, *Hemiolion* & *Tonicum*, dont on trouvera les rapports, (*Pl.* M. *Fig.* 5. *N°*. A.) le Tétracorde étant ſuppoſé diviſé en 60 parties égales.

Ptolomée ne diviſe ce même Genre qu'en deux eſpeces, *Molle* ou *Anticum*, qui procede par de plus petits Intervalles, & *Intenſum*, dont les Intervalles ſont plus grands. *Même Fig. N°*. B.

Aujourd'hui le Genre *Chromatique* conſiſte à donner une telle marche à la Baſſe fondamentale, que les Parties de l'Harmonie, ou du moins quelques-unes, puiſſent procéder par ſemi-Tons, tant en montant qu'en deſcendant ; ce qui ſe trouve plus fréquemment dans le Mode mineur, à cauſe des altérations auxquelles la Sixieme & la Septieme Note y ſont ſujettes par la Nature même du Mode.

Les ſemi-Tons ſucceſſifs pratiqués dans le *Chromatique* ne ſont pas tous du même Genre, mais preſque alternativement Mineurs & Majeurs, c'eſt-à-dire, *Chromatiques* & *Diatoniques* : car l'Intervalle d'un *Ton* mineur contient un ſemi-Ton mineur ou *Chromatique*, & un ſemi-Ton majeur ou Diatonique,

Diatonique ; mesure que le Tempérament rend commune à tous les Tons : de sorte qu'on ne peut procéder par deux semi-Tons mineurs conjoints & successifs, sans entrer dans l'Enharmonique ; mais deux semi-Tons majeurs se suivent deux fois dans l'ordre *Chromatique* de la Gamme.

La route élémentaire de la Basse-fondamentale pour engendrer le *Chromatique* ascendant, est de descendre de Tierce & remonter de Quarte alternativement, tous les Accords portant la Tierce majeure. Si la Basse-fondamentale procede de Dominante en Dominante par des Cadences parfaites évitées, elle engendre le *Chromatique* descendant. Pour produire à la fois l'un & l'autre, on entrelace la Cadence parfaite, & l'interrompue en les évitant.

Comme à chaque Note on change de Ton dans le *Chromatique*, il faut borner & régler ces Successions de peur de s'égarer. On se souviendra, pour cela, que l'espace le plus convenable pour les mouvemens *Chromatiques*, est entre la Dominante & la Tonique en montant, & entre la Tonique & la Dominante en descendant. Dans le mode majeur on peut encore descendre chromatiquement de la Dominante sur la seconde Note. Ce passage est fort commun en Italie, &, malgré sa beauté, commence à l'être un peu trop parmi nous.

Le Genre *Chromatique* est admirable pour exprimer la douleur & l'affliction : ses Sons renforcés, en montant, arrachent l'ame. Il n'est pas moins énergique en descendant ; on croit alors entendre de vrais gémissemens. Chargé de son Harmonie, ce même Genre devient propre à tout ; mais son

rempliſſage, en étouffant le Chant, lui ôte une partie de ſon expreſſion ; & c'eſt alors au caractere du Mouvement à lui rendre ce dont le prive la plénitude de ſon Harmonie. Au reſte, plus ce Genre a d'énergie, moins il doit être prodigué. Semblable à ces mets délicats dont l'abondance dégoûte bientôt, autant il charme ſobrement ménagé, autant devient-il rebutant quand on le prodigue.

CHRONOMETRE, *ſ. m.* Nom générique des Inſtrumens qui ſervent à meſurer le Tems. Ce mot eſt compoſé de χρόνος *Tems*, & de μέτρον, *Meſure.*

On dit, en ce ſens, que les montres, les horloges ſont des *Chronometres.*

Il y a néanmoins quelques Inſtrumens qu'on a appellés en particulier *Chronometres*, & nommément un que M. Sauveur décrit dans ſes principes d'Acouſtique. C'étoit un Pendule particulier, qu'il deſtinoit à déterminer exactement les Mouvemens en Muſique. L'Affilard, dans ſes Principes dédiés aux Dames Religieuſes, avoit mis à la tête de tous les Airs, des Chiffres qui exprimoient le nombre des vibrations de ce Pendule, pendant la durée de chaque Meſure.

Il y a une trentaine d'années qu'on vit paroître le projet d'un Inſtrument ſemblable, ſous le nom de Métrometre, qui battoit la Meſure tout ſeul ; mais il n'a réuſſi ni dans un tems, ni dans l'autre. Pluſieurs prétendent, cependant, qu'il ſeroit fort à ſouhaiter qu'on eût un tel Inſtrument pour fixer avec préciſion le Tems de chaque Meſure dans une Piece de Muſique : on conſerveroit par ce moyen plus facilement le vrai Mouvement des Airs, ſans lequel ils perdent leur carac-

tere, & qu'on ne peut connoître, après la mort des Auteurs, que par une eſpece de tradition fort ſujette à s'éteindre ou à s'altérer. On ſe plaint déjà que nous avons oublié les Mouvemens d'un grand nombre d'Airs, & il eſt à croire qu'on les a ralentis tous. Si l'on eût pris la précaution dont je parle & à laquelle on ne voit pas d'inconvénient, on auroit aujourd'hui le plaiſir d'entendre ces mêmes Airs tels que l'Auteur les faiſoit exécuter.

A cela les Connoiſſeurs en Muſique ne demeurent pas ſans réponſe. Ils objecteront, dit M. Diderot, (*Mémoires ſur différens ſujets de Mathématiques*) contre tout *Chronometre* en général, qu'il n'y a peut-être pas dans un Air deux Meſures qui ſoient exactement de la même durée ; deux choſes contribuant néceſſairement à ralentir les unes, & à précipiter les autres, le goût & l'Harmonie dans les Pieces à pluſieurs Parties; le goût & le preſſentiment de l'Harmonie dans les *ſolo*. Un Muſicien qui ſait ſon Art, n'a pas joué quatre Meſures d'un Air, qu'il en ſaiſit le caractere, & qu'il s'y abandonne ; il n'y a que le plaiſir de l'Harmonie qui le ſuſpende. Il veut ici que les Accords ſoient frappés, là qu'ils ſoient dérobés ; c'eſt-à-dire, qu'il chante ou joue plus ou moins lentement d'une Meſure à l'autre, & même d'un Tems & d'un quart-de-Tems à celui qui le ſuit.

A la vérité, cette objection qui eſt d'une grande force pour la Muſique Françoiſe, n'en auroit aucune pour l'Italienne, ſoumiſe irrémiſſiblement à la plus exacte Meſure : rien même ne montre mieux l'oppoſition parfaite de ces

deux Musiques; puisque ce qui est beauté dans l'une, seroit dans l'autre le plus grand défaut. Si la Musique Italienne tire son énergie de cet asservissement à la rigueur de la Mesure, la Françoise cherche la sienne à maîtriser à son gré cette même Mesure, à la presser, à la ralentir selon que l'exige le goût du Chant ou le degré de flexibilité des organes du Chanteur.

Mais quand on admettroit l'utilité d'un *Chronometre*, il faut toujours, continue M. Diderot, commencer par rejetter tous ceux qu'on a proposés jusqu'à présent, parce qu'on y a fait, du Musicien & du *Chronometre*, deux machines distinctes, dont l'une ne peut jamais bien assujettir l'autre : cela n'a presque pas besoin d'être prouvé ; il n'est pas possible que le Musicien ait, pendant toute sa Piece, l'œil au mouvement, & l'oreille au bruit du Pendule, & s'il s'oublie un instant, adieu le frein qu'on a prétendu lui donner.

J'ajouterai que, quelque Instrument qu'on pût trouver pour régler la durée de la Mesure, il seroit impossible, quand même l'exécution en seroit de la derniere facilité, qu'il eût jamais lieu dans la pratique. Les Musiciens, gens confians, & faisant, comme bien d'autres, de leur propre goût la regle du bon, ne l'adopteroient jamais; ils laisseroient le *Chronometre*, & ne s'en rapporteroient qu'à eux du vrai caractere & du vrai mouvement des Airs. Ainsi le seul bon *Chronometre* que l'on puisse avoir, c'est un habile Musicien qui ait du goût, qui ait bien lu la Musique qu'il doit faire exécuter, & qui sache en battre la Mesure. Machine pour machine, il vaut mieux s'en tenir à celle-ci.

CIRCONVOLUTION, *s. f.* Terme de Plain-Chant. C'eſt une ſorte de Périéleſe, qui ſe fait en inſérant entre la pénultieme & la derniere Note de l'intonation d'une Piece de Chant, trois autres Notes ; ſavoir, une au-deſſus & deux au-deſſous de la derniere Note, leſquelles ſe lient avec elle, & forment un contour de Tierce avant que d'y arriver ; comme ſi vous avez ces trois Notes *mi ſa mi* pour terminer l'Intonation, vous y interpolerez par *Circonvolution* ces trois autres, *ſa re re*, & vous aurez alors votre Intonation terminée de cette ſorte, *mi ſa ſa re re mi*, &c. (Voyez PÉRIÉLESE.)

CITHARISTIQUE, *ſ. f.* Genre de Muſique & de Poéſie, approprié à l'Accompagnement de la Cithare. Ce Genre, dont Amphion, fils de Jupiter & d'Antiope, fut l'inventeur, prit depuis le nom de Lyrique.

CLAVIER, *ſ. m.* Portée générale ou ſomme des Sons de tout le ſyſtême qui réſulte de la poſition relative des trois Clefs. Cette poſition donne une étendue de douze Lignes, & par conſéquent de vingt-quatre Degrés ou de trois Octaves & une Quarte. Tout ce qui excede en haut ou en bas cet eſpace, ne peut ſe noter qu'à l'aide d'une ou pluſieurs Lignes poſtiches ou accidentelles, ajoutées aux cinq qui compoſent la Portée d'une Clef. Voyez (*Pl.* A. *Fig.* 5.) l'étendue générale du Clavier.

Les Notes ou touches diatoniques du *Clavier*, leſquelles ſont toujours conſtantes, s'expriment par des Lettres de l'Alphabet, à la différence des Notes de la Gamme, qui étant mobiles & relatives à la Modulation, portent des

noms qui expriment ces rapports. (Voyez GAMME & SOLFIER.)

Chaque Octave du *Clavier* comprend treize Sons, fept diatoniques & cinq chromatiques, repréfentés fur le *Clavier* inftrumental par autant de touches. (Voyez *Pl.* I. *Fig.* 1.) Autrefois ces treize touches répondoient à quinze cordes; favoir, une de plus entre le *re* Dièfe & le *mi* naturel, l'autre entre le *fol* Dièfe & le *la*, & ces deux cordes qui formoient des Intervalles enharmoniques, & qu'on faifoit fonner à volonté au moyen de deux touches brifées, furent regardées alors comme la perfection du fyftême; mais, en vertu de nos regles de Modulation, ces deux ont été retranchées, parce qu'il en auroit falu mettre par-tout. (Voyez CLEF, PORTÉE.)

CLEF, *f. f.* Caractere de Mufique qui fe met au commencement d'une Portée, pour déterminer le Degré d'élévation de cette Portée dans le Clavier général, & indiquer les noms de toutes les Notes qu'elle contient dans la ligne de cette *Clef.*

Anciennement on appelloit *Clefs* les lettres par lefquelles on défignoit les Sons de la Gamme. Ainfi la lettre A étoit la *Clef* de la Note *la*, C la *Clef* d'*ut*, E la *Clef* de *mi*, &c. A mefure que le fyftême s'étendit, on fentit l'embarras & l'inutilité de cette multitude de *Clefs*. Gui d'Arezzo, qui les avoit inventées, marquoit une lettre ou *Clef* au commencement de chacune des lignes de la Portée; car il ne plaçoit point encore de Notes dans les efpaces. Dans la fuite on ne marqua plus qu'une des fept *Clefs* au commencement d'une des lignes feulement; & celle-là fuffifant pour fixer la pofition

de toutes les autres, ſelon l'ordre naturel. Enfin de ces ſept lignes ou *Clefs*, on en choiſit quatre qu'on nomma *Claves ſignatæ* ou *Clefs marquées*, parce qu'on ſe contentoit d'en marquer une ſur une des lignes, pour donner l'intelligence de toutes les autres; encore en retrancha-t-on bientôt une des quatre; ſavoir, le Gamma dont on s'étoit ſervi pour déſigner le *ſol* d'en bas; c'eſt-à-dire, l'Hypoproſlambanomene ajoutée au ſyſtême des Grecs.

En effet Kircher prétend que ſi l'on eſt au fait des anciennes écritures, & qu'on examine bien la figure de nos *Clefs* on trouvera qu'elles ſe rapportent chacune à la lettre un peu défigurée de la Note qu'elle repréſente. Ainſi la *Clef* de *ſol* étoit originairement un G; la *Clef* d'*ut* un C, & la *Clef* de *fa* une F.

Nous avons donc trois *Clefs* à la Quinte l'une de l'autre. La *Clef* d'F *ut fa*, ou de *fa*, qui eſt la plus baſſe; la *Clef* d'*ut* ou de C *ſol ut*, qui eſt une Quinte au-deſſus de la premiere; & la *Clef* de *ſol* ou de G *re ſol*, qui eſt une Quinte au-deſſus de celle d'*ut*, dans l'ordre marqué *Pl.* A. *Fig.* 5. ſur quoi l'on doit remarquer que, par un reſte de l'ancien uſage, la *Clef* ſe poſe toujours ſur une ligne & jamais dans un eſpace. On doit ſavoir auſſi que la *Clef* de *fa* ſe fait de trois manieres différentes; l'une dans la Muſique imprimée; une autre dans la Muſique écrite ou gravée, & la derniere dans le Plain-Chant. Voyez ces trois Figures, (*Pl.* M. *Fig.* 8.)

En ajoutant quatre lignes au-deſſus de la *Clef* de *ſol*, & trois lignes au-deſſous de la *Clef* de *fa*, ce qui donne, de part & d'autre, la plus grande étendue de lignes ſtables, on voit que le ſyſtême total des Notes qu'on peut placer ſur

les Degrés relatifs à ces *Clefs* ſe monte à vingt-quatre ; c'eſt-à-dire, trois Octaves & une Quarte, depuis le *fa* qui ſe trouve au-deſſus de la premiere ligne, juſqu'au *ſi* qui ſe trouve au-deſſous de la derniere, & tout cela forme enſemble ce qu'on appelle *le Clavier général;* par où l'on peut juger que cette étendue a fait long-tems celle du ſyſtême. Aujourd'hui qu'il acquiert ſans ceſſe de nouveaux Degrés, tant à l'aigu qu'au grave, on marque ces Degrés ſur des lignes poſtiches qu'on ajoute en haut ou en bas, ſelon le beſoin.

Au lieu de joindre enſemble toutes les lignes, comme j'ai fait, (*Pl.* A. *Fig.* 5) pour marquer le rapport des *Clefs*, on les ſépare de cinq en cinq, parce que c'eſt à-peu-près aux Degrés compris dans cet eſpace qu'eſt bornée l'étendue d'une voix commune. Cette collection de cinq lignes s'appelle *Portée*, & l'on y met une *Clef* pour déterminer le nom des Notes, le lieu des ſemi-Tons, & montrer quelle place la Portée occupe dans le Clavier.

De quelque maniere qu'on prenne, dans le Clavier, cinq lignes conſécutives, on y trouve une *Clef* compriſe, & quelquefois deux ; auquel cas on en retranche une comme inutile. L'uſage a même preſcrit celle des deux qu'il faut retrancher, & celle qu'il faut poſer ; ce qui a fixé auſſi le nombre des poſitions aſſignées à chaque *Clef*.

Si je fais une Portée des cinq premieres lignes du Clavier, en commençant par le bas, j'y trouve la *Clef* de *fa* ſur la quatrieme ligne : voilà donc une poſition de *Clef*, & cette poſition appartient évidemment aux Notes les plus graves ; auſſi eſt-elle celle de la *Clef* de Baſſe.

Si

Si je veux gagner une Tierce dans le haut, il faut ajouter une ligne au-dessus ; il en faut donc retrancher une au-dessous, autrement la Portée auroit plus de cinq lignes. Alors la *Clef* de *fa* se trouve transportée de la quatrieme ligne à la troisieme, & la *Clef* d'*ut* se trouve aussi sur la cinquieme ; mais comme deux *Clefs* sont inutiles, on retranche ici celle d'*ut*. On voit que la Portée de cette *Clef* est d'une Tierce plus élevée que la précédente.

En abandonnant encore une ligne en bas pour en gagner une en haut, on a une troisieme Portée où la *Clef* de *fa* se trouveroit sur la deuxieme ligne, & celle d'*ut* sur la quatrieme. Ici l'on abandonne la *Clef* de *fa*, & l'on prend celle d'*ut*. On a encore gagné une Tierce à l'aigu, & on l'a perdue au grave.

En continuant ainsi de ligne en ligne, on passe successivement par quatre positions différentes de la *Clef* d'*ut*. Arrivant à celle de *sol*, on la trouve posée sur la deuxieme ligne, & puis sur la premiere ; cette position embrasse les cinq plus hautes lignes, & donne le Diapason le plus aigu que l'on puisse établir par les *Clefs*.

On peut voir (*Pl.* A. *Fig.* 6) cette succession des *Clefs* du grave à l'aigu ; ce qui fait en tout huit Portées, *Clefs*, ou Positions de *Clefs* différentes.

De quelque caractere que puisse être une Voix ou un Instrument, pourvu que son étendue n'excede pas à l'aigu ou au grave celle du Clavier général, on peut, dans ce nombre, lui trouver une Portée & une *Clef* convenables, & il y en a en effet de déterminées pour toutes les Parties de la

Musique. (Voyez Parties.) Si l'étendue d'une Partie est fort grande, que le nombre de lignes qu'il faudroit ajouter au-dessus ou au-dessous devienne incommode, alors on change la *Clef* dans le courant de l'Air. On voit clairement par la figure, quelle *Clef* il faudroit prendre pour élever ou baisser la Portée, de quelque *Clef* qu'elle soit armée actuellement.

On voit aussi que, pour rapporter une *Clef* à l'autre, il faut les rapporter toutes deux sur le Clavier général, au moyen duquel on voit ce que chaque Note de l'une des *Clefs* est à l'égard de l'autre. C'est par cet exercice réitéré qu'on prend l'habitude de lire aisément les Partitions.

Il suit de cette méchanique qu'on peut placer telle Note qu'on voudra de la Gamme sur une ligne ou sur un espace quelconque de la Portée, puisqu'on a le choix de huit différentes Positions, nombre des Notes de l'Octave. Ainsi l'on pourroit Noter un Air entier sur la même ligne, en changeant la *Clef* à chaque Degré. La Figure 7 montre par la suite des *Clefs* la suite des Notes *re fa la ut mi sol si re*, montant de Tierce en Tierce, & toutes placées sur la même ligne. La Figure suivante 8 représente sur la suite des mêmes *Clefs* la Note *ut* qui paroît descendre de Tierce en Tierce sur toutes les lignes de la Portée, & au-delà, & qui cependant, au moyen des changemens de *Clef*, garde toujours l'Unisson. C'est sur des exemples semblables qu'on doit s'exercer pour connoître au premier coup-d'œil le jeu de toutes les *Clefs*.

Il y a deux de leurs positions, savoir, la *Clef* de *sol* sur

la premiere ligne & la *Clef* de *fa* ſur la troiſieme, dont l'uſage paroît s'abolir de jour en jour. La premiere peut ſembler moins néceſſaire puiſqu'elle ne rend qu'une poſition toute ſemblable à celle de *fa* ſur la quatrieme ligne, dont elle differe pourtant de deux Octaves. Pour la *Clef* de *fa*, il eſt évident qu'en l'ôtant tout-à-fait de la troiſieme ligne, on n'aura plus de poſition équivalente, & que la compoſition du Clavier, qui eſt complete aujourd'hui, deviendra par-là défectueuſe.

CLEF TRANSPOSÉE. On appelle ainſi toute *Clef* armée de Dièſes ou de Bémols. Ces ſignes y ſervent à changer le lieu des deux ſemi-Tons de l'Octave, comme je l'ai expliqué au mot *Bémol*, & à établir l'ordre naturel de la Gamme, ſur quelque Degré de l'Echelle qu'on veuille choiſir.

La néceſſité de ces altérations naît de la ſimilitude des Modes dans tous les Tons : car comme il n'y a qu'une formule pour le Mode majeur, il faut que tous les Degrés de ce Mode ſe trouvent ordonnés de la même façon ſur leur Tonique ; ce qui ne peut ſe faire qu'à l'aide des Dièſes ou des Bémols. Il en eſt de même du Mode mineur ; mais comme la même combinaiſon qui donne la formule pour un Ton majeur, la donne auſſi pour un Ton mineur ſur une autre Tonique, (Voyez Mode.) il s'enſuit que pour les vingt-quatre Modes il ſuffit de douze combinaiſons : or ſi avec la Gamme naturelle on compte ſix modifications par Dièſes, & cinq par Bémols, ou ſix par Bémols & cinq par Dièſes, on trouvera ces douze combinaiſons auxquelles ſe

bornent toutes les variétés possibles de Tons & de Modes dans le Système établi.

J'explique, aux mots *Dièse* & *Bémol*, l'ordre selon lequel ils doivent être placés à la *Clef*. Mais pour transposer tout d'un coup la *Clef* convenablement à un Ton ou Mode quelconque, voici une formule générale trouvée par M. de Boisgelou, Conseiller au Grand-Conseil, & qu'il a bien voulu me communiquer.

Prenant l'*ut* naturel pour terme de comparaison, nous appellerons Intervalles mineurs la Quarte *ut fa*, & tous les Intervalles du même *ut* à une Note bémolisée quelconque; tout autre Intervalle est majeur. Remarquez qu'on ne doit pas prendre par Dièse la Note supérieure d'un Intervalle majeur, parce qu'alors on feroit un Intervalle superflu: mais il faut chercher la même chose par Bémol; ce qui donnera un Intervalle mineur. Ainsi l'on ne composera pas en *la* Dièse, parce que la Sixte *ut la* étant majeure naturellement, deviendroit superflue par ce Dièse; mais on prendra la Note *si* Bémol, qui donne la même touche par un Intervalle mineur; ce qui rentre dans la regle.

On trouvera (*Pl.* N. *Fig.* 5.) une Table des douze Sons de l'Octave divisée par Intervalles majeurs & mineurs, sur laquelle on transposera la *Clef* de la maniere suivante, selon le Ton & le Mode où l'on veut composer.

Ayant pris une de ces douze Notes pour Tonique ou fondamentale, il faut voir d'abord si l'Intervalle qu'elle fait avec *ut* est majeur ou mineur: s'il est majeur, il faut des Dièses; s'il est mineur, il faut des Bémols. Si cette Note est

l'*ut* lui-même, l'Intervalle est nul, & il ne faut ni Bémol ni Dièse.

Pour déterminer à présent combien il faut de Dieses ou de Bémols, soit *a* le nombre qui exprime l'Intervalle d'*ut* à la Note en question. La formule par Dièses sera $\frac{\overline{a - 1} \times 2}{7}$, & le reste donnera le nombre des Dièses qu'il faut mettre à la *Clef*. La formule par Bémols sera $\frac{\overline{a - 1} \times 5}{7}$, & le reste sera le nombre des Bémols qu'il faut mettre à la *Clef*.

Je veux, par exemple, composer en *la* Mode majeur. Je vois d'abord qu'il faut des Dièses, parce que *la* fait un Intervalle majeur avec *ut*. L'Intervalle est une Sixte dont le nombre est 6 ; j'en retranche 1 ; je multiplie le reste 5 par 2, & du produit 10 rejettant 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai le reste 3 qui marque le nombre de Dièses dont il faut armer la *Clef* pour le Ton majeur de *la*.

Que si je veux prendre *fa* Mode majeur, je vois, par la Table, que l'Intervalle est mineur, & qu'il faut par conséquent des Bémols. Je retranche donc 1 du nombre 4 de l'Intervalle ; je multiplie par 5 le reste 3, & du produit 15 rejettant 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai 1 de reste : c'est un Bémol qu'il faut mettre à la *Clef*.

On voit par-là que le nombre des Dièses ou des Bémols de la *Clef* ne peut jamais passer six, puisqu'ils doivent être le reste d'une division par sept.

Pour les Tons mineurs il faut appliquer la même formule des Tons majeurs, non sur la Tonique, mais sur la Note qui est une Tierce mineure au-dessus de cette même Tonique, sur sa Médiante.

Ainſi pour compoſer en *ſi* Mode mineur, je tranſpoſerai la *Clef* comme pour le Ton majeur de *re*. Pour *fa* Dièſe mineur, je la tranſpoſerai comme pour *la* majeur, *&c.*

Les Muſiciens ne déterminent les Tranſpoſitions qu'à force de pratique, ou en tâtonnant; mais la regle que je donne eſt démontrée générale & ſans exception.

COMARCHIOS. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Muſique des Grecs.

COMMA, *ſ. m.* Petit Intervalle qui ſe trouve, dans quelques cas, entre deux Sons produits ſous le même nom par des progreſſions différentes.

On diſtingue trois eſpeces de *Comma.* 1°. Le mineur, dont la raiſon eſt de 2025 à 2048; ce qui eſt la quantité dont le *ſi* Dièſe, quatrieme Quinte de *ſol* Dièſe pris comme Tierce majeure de *mi*, eſt ſurpaſſé par l'*ut* naturel qui lui correſpond. Ce *Comma* eſt la différence du ſemi-Ton majeur au ſemi-Ton moyen.

2°. Le *Comma* majeur eſt celui qui ſe trouve entre le *mi* produit par la progreſſion triple comme quatrieme Quinte en commençant par *ut*, & le même *mi*, ou ſa réplique, conſidéré comme Tierce majeur de ce même *ut*. La raiſon en eſt de 80 à 81. C'eſt le *Comma* ordinaire, & il eſt la différence du Ton majeur au Ton mineur.

3°. Enfin le *Comma* maxime, qu'on appelle *Comma* de Pythagore, a ſon rapport de 524288 à 531441, & il eſt l'excès du *ſi* Dièſe produit par la progreſſion triple comme douzieme Quinte de l'*ut* ſur le même *ut* élevé par ſes Octaves au Degré correſpondant.

Les Musiciens entendent par *Comma* la huitieme ou la neuvieme partie d'un Ton, la moitié de ce qu'ils appellent un quart-de-Ton. Mais on peut assurer qu'ils ne savent ce qu'ils veulent dire en s'exprimant ainsi, puisque pour des oreilles comme les nôtres un si petit Intervalle n'est appréciable que par le calcul. (Voyez INTERVALLE.)

COMPAIR, *adj. corrélatif de lui-même.* Les Tons *Compairs* dans le Plain-Chant, sont l'authente & le plagal qui lui correspond. Ainsi le premier Ton est *Compair* avec le second; le troisieme avec le quatrieme, & ainsi de suite: chaque Ton pair est *Compair* avec l'impair qui le précede. (Voyez TONS DE L'ÉGLISE.)

COMPLÉMENT d'un Intervalle est la quantité qui lui manque pour arriver à l'Octave: ainsi la Seconde & la Septieme, la Tierce & la Sixte, la Quarte & la Quinte sont *Complémens* l'une de l'autre. Quand il n'est question que d'un Intervalle, *Complément* & *Renversement* sont la même chose. Quant aux especes, le juste est *Complément* du juste, le majeur du mineur, le superflu du diminué, & réciproquement. (Voyez INTERVALLE.)

COMPOSÉ, *adj.* Ce mot a trois sens en Musique; deux par rapport aux Intervalles & un par rapport à la Mesure.

I. Tout Intervalle qui passe l'étendue de l'Octave est un Intervalle *Composé*, parce qu'en retranchant l'Octave on simplifie l'Intervalle sans le changer. Ainsi la Neuvieme, la Dixieme, la Douzieme sont des Intervalles *Composés*; le premier, de la Seconde & de l'Octave; le deuxieme, de la Tierce & de l'Octave; le troisieme, de la Quinte & de l'Octave, &c.

II. Tout Intervalle qu'on peut divifer muficalement en deux Intervalles peut encore être confidéré comme *Compofé*. Ainfi la Quinte eft *compofée* de deux Tierces, la Tierce de deux Secondes; la Seconde majeure de deux femi-Tons; mais le femi-Ton n'eft point *Compofé*, parce qu'on ne peut plus le divifer ni fur le Clavier ni par Notes. C'eft le fens du difcours qui, des deux précédentes acceptions, doit déterminer celle felon laquelle un Intervalle eft dit *Compofé*.

III. On appelle *Mefures compofées* toutes celles qui font défignées par deux chiffres. (Voyez Mesure.)

COMPOSER, *v. a.* Inventer de la Mufique nouvelle, felon les regles de l'Art.

COMPOSITEUR, *f. m.* Celui qui compofe de la Mufique ou qui fait les regles de la Compofition. Voyez, au mot Composition, l'expofé des connoiffances néceffaires pour favoir compofer. Ce n'eft pas encore affez pour former un vrai *Compofiteur*. Toute la fcience poffible ne fuffit point fans le génie qui la met en œuvre. Quelque effort que l'on puiffe faire, quelque acquis que l'on puiffe avoir, il faut être né pour cet Art; autrement on n'y fera jamais rien que de médiocre. Il en eft du *Compofiteur* comme du Poëte : fi la Nature en naiffant ne l'a formé tel;

S'il n'a reçu du Ciel l'influence fecrette,
Pour lui Phébus eft fourd & Pégafe eft retif.

Ce que j'entends par génie n'eft point ce goût bifarre & capricieux qui feme par-tout le baroque & le difficile, qui ne fait orner l'Harmonie qu'à force de Diffonances, de contraftes

traſtes & de bruit. C'eſt ce feu intérieur qui brûle, qui tourmente le *Compoſiteur* malgré lui, qui lui inſpire inceſſamment des Chants nouveaux & toujours agréables des expreſſions vives, naturelles & qui vont au cœur; une Harmonie pure, touchante, majeſtueuſe, qui renſorce & pare le Chant ſans l'étouffer. C'eſt ce divin guide qui a conduit Correlli, Vinci, Perez, Rinaldo, Jomelli, Durante plus ſavant qu'eux tous, dans le ſanctuaire de l'Harmonie; Leo, Pergolèſe, Haſſe, Terradéglias, Galuppi dans celui du bon goût & de l'expreſſion.

COMPOSITION, *ſ. ſ.* C'eſt l'Art d'inventer & d'écrire des Chants, de les accompagner d'une Harmonie convenable, de faire, en un mot, une Piece complete de Muſique avec toutes ſes Parties.

La connoiſſance de l'Harmonie & de ſes regles eſt le fondement de la *Compoſition.* Sans doute il faut ſavoir remplir des Accords, préparer, ſauver des Diſſonances, trouver des Baſſes-fondamentales & poſſéder toutes les autres petites connoiſſances élémentaires; mais avec les ſeules regles de l'Harmonie, on n'eſt pas plus près de ſavoir la *Compoſition*, qu'on ne l'eſt d'être un Orateur avec celles de la Grammaire. Je ne dirai point qu'il faut, outre cela, bien connoître la portée & le caractere des Voix & des Inſtrumens, les Chants qui ſont de facile ou difficile exécution, ce qui fait de l'effet & ce qui n'en fait pas; ſentir le caractere des différentes Meſures, celui des différentes Modulations pour appliquer toujours l'une & l'autre à propos; ſavoir toutes les regles particulieres établies par convention, par

goût, par caprice ou par pédanterie, comme les Fugues, les Imitations, les ſujets contraints, &c. Toutes ces choſes ne ſont encore que des préparatifs à la *Compoſition* : mais il faut trouver en ſoi-même la ſource des beaux Chants, de la grande Harmonie, les Tableaux, l'expreſſion ; être enfin capable de ſaiſir ou de former l'ordonnance de tout un ouvrage, d'en ſuivre les convenances de toute eſpece, & de ſe remplir de l'eſprit du Poëte ſans s'amuſer à courir après les mots. C'eſt avec raiſon que nos Muſiciens ont donné le nom de paroles aux Poëmes qu'ils mettent en Chant. On voit bien, par leur maniere de les rendre, que ce ne ſont en effet, pour eux, que des paroles. Il ſemble, ſurtout depuis quelques années, que les regles des Accords aient fait oublier ou négliger toutes les autres, & que l'Harmonie n'ait acquis plus de facilité qu'aux dépens de l'Art en général. Tous nos Artiſtes ſavent le rempliſſage, à peine en avons-nous qui ſachent la *Compoſition*.

Au reſte, quoique les regles fondamentales du Contrepoint ſoient toujours les mêmes, elles ont plus ou moins de rigueur ſelon le nombre des Parties ; car à meſure qu'il y a plus de Parties, la *Compoſition* devient plus difficile, & les regles ſont moins ſéveres. La *Compoſition* à deux Parties s'appelle *Duo*, quand les deux Parties chantent également, c'eſt-à-dire, quand le ſujet ſe trouve partagé entr'elles. Que ſi le ſujet eſt dans une Partie ſeulement, & que l'autre ne faſſe qu'accompagner, on appelle alors la premiere *Récit* ou *Solo* ; & l'autre, *Accompagnement* ou *Baſſe-continue*, ſi c'eſt une Baſſe. Il en eſt de même du *Trio* ou de la *Com-*

poſition à trois Parties, du *Quatuor*, du *Quinque*, &c. (Voyez ces mots.)

On donne auſſi le nom de *Compoſitions* aux Pieces mêmes de Muſique faites dans les regles de la *Compoſition* : c'eſt pourquoi les *Duo*, *Trio*, *Quatuor* dont je viens de parler, s'appellent des *Compoſitions.*

On compoſe ou pour les Voix ſeulement, ou pour les Inſtrumens, ou pour les Inſtrumens & les Voix. Le Plain-Chant & les Chanſons ſont les ſeules *Compoſitions* qui ne ſoient que pour les Voix; encore y joint-on ſouvent quelque Inſtrument pour les ſoutenir. Les *Compoſitions* inſtrumentales ſont pour un Chœur d'Orcheſtre, & alors elles s'appellent *Symphonies*, *Concerts*; ou pour quelque eſpece particuliere d'Inſtrument, & elles s'appellent *Pieces*, *Sonates.* (Voyez ces mots.)

Quant aux *Compoſitions* deſtinées pour les Voix & pour les Inſtrumens, elles ſe diviſent communément en deux eſpeces principales; ſavoir, Muſique Latine ou Muſique d'Egliſe, & Muſique Françoiſe. Les Muſiques deſtinées pour l'Egliſe, ſoit Pſeaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, portent en général le nom de *Mottets.* (Voyez MOTTET.) La Muſique Françoiſe ſe diviſe encore en Muſique de Théâtre, comme nos Opéra, & en Muſique de Chambre, comme nos Cantates ou Cantatilles. (Voyez CANTATE, OPÉRA.)

Généralement la *Compoſition* Latine paſſe pour demander plus de ſcience & de regles, & la Françoiſe plus de génie & de goût.

Dans une *Compoſition* l'Auteur a pour ſujet le Son phyſi-

quement confidéré, & pour objet le feul plaifir de l'oreille; ou bien il s'éleve à la Mufique imitative & cherche à émouvoir fes Auditeurs par des effets moraux. Au premier égard il fuffit qu'il cherche de beaux Sons & des Accords agréables; mais au fecond il doit confidérer la Mufique par fes rapports aux accens de la voix humaine, & par les conformités poffibles entre les Sons harmoniquement combinés & les objets imitables. On trouvera dans l'article *Opéra* quelques idées fur les moyens d'élever & d'ennoblir l'Art, en faifant, de la Mufique, une langue plus éloquente que le difcours même.

CONCERT, *f. m.* Affemblée de Muficiens qui exécutent des Pieces de Mufique Vocale & Inftrumentale. On ne fe fert gueres du mot de *Concert* que pour une affemblée d'au-moins fept ou huit Muficiens, & pour une Mufique à plufieurs Parties. Quant aux Anciens, comme ils ne connoiffoient pas le Contre-point, leurs *Concerts* ne s'exécutoient qu'à l'Uniffon ou à l'Octave; & ils en avoient rarement ailleurs qu'aux Théâtres & dans les Temples.

CONCERT SPIRITUEL. *Concert* qui tient lieu de Spectacle public à Paris, durant les tems où les autres Spectacles font fermés. Il eft établi au Château des Tuileries; les Concertans y font très-nombreux & la Salle eft fort bien décorée. On y exécute des Mottets, des Symphonies, & l'on fe donne auffi le plaifir d'y défigurer de tems en tems quelques Airs Italiens.

CONCERTANT, *adj.* Parties *Concertantes* font, felon l'Abbé Broffard, celles qui ont quelque chofe à réciter dans

une Piece ou dans un *Concert*, & ce mot ſert à les diſtinguer des Parties qui ne ſont que de Chœur.

Il eſt vieilli dans ce ſens, s'il l'a jamais eu. L'on dit aujourd'hui Parties Récitantes : mais on ſe ſert de celui de *Concertant* en parlant du nombre de Muſiciens qui exécutent dans un *Concert*, & l'on dira : *Nous étions vingt-cinq* Concertans. *Une aſſemblée de huit à dix* Concertans.

CONCERTO, *ſ. m.* Mot Italien franciſé, qui ſignifie généralement une Symphonie faite pour être exécutée par tout un Orcheſtre ; mais on appelle plus particuliérement *Concerto* une Piece faite pour quelque Inſtrument particulier, qui joue ſeul de tems en tems avec un ſimple Accompagnement, après un commencement en grand Orcheſtre ; & la Piece continue ainſi toujours alternativement entre le même Inſtrument récitant, & l'Orcheſtre en Chœur. Quant aux *Concerto* où tout ſe joue en Rippiéno, & où nul Inſtrument ne récite, les François les appellent quelquefois *Trio*, & les Italiens *Sinfonie.*

CONCORDANT, ou *Baſſe-Taille*, ou *Baryton* ; celle des Parties de la Muſique qui tient le milieu entre la Taille & la Baſſe. Le nom de *Concordant* n'eſt gueres en uſage que dans les Muſiques d'Egliſe, non plus que la Partie qu'il déſigne. Par-tout ailleurs cette Partie s'appelle Baſſe-Taille & ſe confond avec la Baſſe. Le Concordant eſt proprement la Partie qu'en Italie on appelle *Tenor.* (Voyez PARTIES.)

CONCOURS, *ſ. m.* Aſſemblée de Muſiciens & de connoiſſeurs autoriſés, dans laquelle une place vacante de Maître de Muſique ou d'Organiſte eſt emportée, à la pluralité

des suffrages, par celui qui a fait le meilleur Mottet, ou qui s'est distingué par la meilleure exécution.

Le *Concours* étoit en usage autrefois dans la plupart des Cathédrales ; mais dans ces tems malheureux où l'esprit d'intrigue s'est emparé de tous les états, il est naturel que le *Concours* s'abolisse insensiblement, & qu'on lui substitue des moyens plus aisés de donner à la faveur ou à l'intérêt, le prix qu'on doit au talent & au mérite.

CONJOINT, *adj.* Tétracorde *Conjoint* est, dans l'ancienne Musique, celui dont la corde la plus grave est à l'unisson de la corde la plus aiguë du Tétracorde qui est immédiatement au-dessous de lui, ou dont la corde la plus aiguë est à l'unisson de la plus grave du Tétracorde qui est immédiatement au-dessus de lui. Ainsi, dans le systême des Grecs, tous les cinq Tétracordes sont *conjoints* par quelque côté ; savoir, 1°. le Tétracorde Méson *conjoint* au Tétracorde Hypaton ; 2°. le Tétracorde Synnéménon *conjoint* au Tétracorde Méson ; 3°. le Tétracorde Hyperboléon *conjoint* au Tétracorde Diezeugménon : & comme le Tétracorde auquel un autre étoit *conjoint* lui étoit *conjoint* réciproquement, cela eût fait en tout six Tétracordes ; c'est-à-dire, plus qu'il n'y en avoit dans le systême, si le Tétracorde Méson étant *conjoint* par ses deux extrémités, n'eût été pris deux fois pour une.

Parmi nous, *Conjoint* se dit d'un Intervalle ou Degré. On applle Degrés *conjoints* ceux qui sont tellement disposés entr'eux, que le Son le plus aigu du Degré inférieur, se trouve à l'unisson du Son le plus grave du Degré supérieur.

Il faut de plus qu'aucun des Degrés *conjoints* ne puisse être partagé en d'autres Degrés plus petits, mais qu'ils soient eux-mêmes les plus petits qu'il soit possible ; savoir, ceux d'une seconde. Ainsi ces deux Intervalles *ut re*, & *re mi* sont *conjoints ;* mais *ut re* & *fa sol* ne le sont pas, faute de la premiere condition ; *ut mi* & *mi sol* ne le sont pas non plus, faute de la seconde.

Marche par Degrés *conjoints* signifie la même chose que Marche Diatonique. (Voyez *Degré Diatonique.*)

CONJOINTES, *f. f.* Tétracorde des *Conjointes.* (Voyez Synnéménon.)

CONNEXE, *adj.* Terme de Plain-Chant. (Voy. Mixte.)

CONSONNANCE, *f. f.* C'est, selon l'étymologie du mot, l'effet de deux ou plusieurs Sons entendus à la fois ; mais on restreint communément la signification de ce terme aux Intervalles formés par deux Sons, dont l'Accord plaît à l'oreille, & c'est en ce sens que j'en parlerai dans cet article.

De cette infinité d'Intervalles qui peuvent diviser les Sons ; il n'y en a qu'un très-petit nombre qui fassent des *Consonnances ;* tous les autres choquent l'oreille & sont appellés pour cela *Dissonances.* Ce n'est pas que plusieurs de celles-ci ne soient employées dans l'Harmonie ; mais elles ne le font qu'avec des précautions dont les *Consonnances*, toujours agréables par elles - mêmes, n'ont pas également besoin.

Les Grecs n'admettoient que cinq *Consonnances ;* savoir, l'Octave, la Quinte, la Douzieme qui est la réplique de

la Quinte, la Quarte, & l'Onzieme qui eſt ſa réplique. Nous y ajoutons les Tierces & les Sixtes majeures & mineures, les Octaves doubles & triples, & en un mot, les diverſes répliques de tout cela ſans exception, ſelon toute l'étendue du ſyſtême.

On diſtingue les *Conſonnances* en parfaites ou juſtes, dont l'Intervalle ne varie point, & en imparfaites, qui peuvent être majeures ou mineures. Les *Conſonnances* parfaites, ſont l'Octave, la Quinte & la Quarte; les imparfaites ſont les Tierces & les Sixtes.

Les *Conſonnances* ſe diviſent encore en ſimples & compoſées. Il n'y a de *Conſonnances* ſimples que la Tierce & la Quarte: car la Quinte, par exemple, eſt compoſée de deux Tierces; la Sixte eſt compoſée de Tierce & de Quarte, &c.

Le caractere phyſique des *Conſonnances* ſe tire de leur production dans un même Son; ou, ſi l'on veut, du frémiſſement des cordes. De deux cordes bien d'accord formant entr'elles un Intervalle d'Octave ou de Douzieme qui eſt l'Octave de la Quinte, ou de Dix-ſeptieme majeure qui eſt la double Octave de la Tierce majeure, ſi l'on fait ſonner la plus grave, l'autre frémit & réſonne. A l'égard de la Sixte majeure & mineure, de la Tierce mineure, de la Quinte & de la Tierce majeure ſimples, qui toutes ſont des combinaiſons & des renverſemens des précédentes *Conſonnances*, elles ſe trouvent non directement, mais entre les diverſes cordes qui frémiſſent au même Son.

Si je touche la corde *ut*, les cordes montées à ſon Octave

tave *ut*, à la Quinte *ſol* de cette Octave, à la Tierce *mi* de la double Octave, même aux Octaves de tout cela, frémiront toutes & réſonneront à la fois; & quand la premiere corde ſeroit ſeule, on diſtingueroit encore tous ces Sons dans ſa réſonnance. Voilà donc l'Octave, la Tierce majeure, & la Quinte directes. Les autres *Conſonnances* ſe trouvent auſſi par combinaiſons; ſavoir, la Tierce mineure, du *mi* au *ſol;* la Sixte mineure, du même *mi* à l'*ut* d'en haut; la Quarte, du *ſol* à ce même *ut*; & la Sixte majeure, du même *ſol* au *mi* qui eſt au-deſſus de lui.

Telle eſt la génération de toutes les *Conſonnances.* Il s'agiroit de rendre raiſon des Phénomenes.

Premiérement, le frémiſſement des cordes s'explique par l'action de l'air & le concours des vibrations. (Voyez Unisson.) 2°. Que le ſon d'une corde ſoit toujours accompagné de ſes Harmoniques (voyez ce mot.), cela paroît une propriété du Son qui dépend de ſa nature, qui en eſt inſéparable, & qu'on ne ſauroit expliquer qu'avec des hypotheſes qui ne ſont pas ſans difficulté. La plus ingénieuſe qu'on ait juſqu'à préſent imaginée ſur cette matiere eſt, ſans contredit, celle de M. de Mairan, dont M. Rameau dit avoir fait ſon profit.

3°. A l'égard du plaiſir que les *Conſonnances* font à l'oreille, à l'excluſion de tout autre Intervalle, on en voit clairement la ſource dans leur génération. Les *Conſonnances* naiſſent toutes de l'Accord parfait, produit par un Son unique, & réciproquement l'Accord parfait ſe forme par l'aſſemblage des *Conſonnances.* Il eſt donc naturel que l'Harmonie de

cet Accord ſe communique à ſes Parties ; que chacune d'elles y participe , & que tout autre Intervalle qui ne fait pas partie de cet Accord n'y participe pas. Or, la Nature qui a doué les objets de chaque ſens de qualités propres à le flatter , a voulu qu'un Son quelconque fût toujours accompagné d'autres Sons agréables , comme elle a voulu qu'un rayon de lumiere fût toujours formé des plus belles couleurs. Que ſi l'on preſſe la queſtion , & qu'on demande encore d'où naît le plaiſir que cauſe l'Accord parfait à l'oreille , tandis qu'elle eſt choquée du concours de tout autre Son , que pourroit-on répondre à cela , ſinon de demander à ſon tour pourquoi le verd plutôt que le gris réjouit la vue , & pourquoi le parfum de la roſe enchante, tandis que l'odeur du pavot déplaît ?

Ce n'eſt pas que les Phyſiciens n'aient expliqué tout cela ; & que n'expliquent-ils point ? Mais que toutes ces explications ſont conjecturales, & qu'on leur trouve peu de ſolidité quand on les examine de près ! Le Lecteur en jugera par l'expoſé des principales , que je vais tâcher de faire en peu de mots.

Ils diſent donc que , la ſenſation du Son étant produite par les vibrations du corps ſonore propagées juſqu'au tympan par celles que l'air reçoit de ce même corps , lorſque deux Sons ſe font entendre enſemble , l'oreille eſt affectée à la fois de leurs diverſes vibrations. Si ces vibrations ſont iſochrones , c'eſt-à-dire , qu'elles s'accordent à commencer & finir en même tems , ce concours forme l'Uniſſon , & l'oreille , qui ſaiſit l'Accord de ces retours égaux & bien

concordans, en est agréablement affectée. Si les vibrations d'un des deux Sons sont doubles en durée de celles de l'autre, durant chaque vibration du plus grave, l'aigu en fera précisément deux, & à la troisieme ils partiront ensemble. Ainsi, de deux en deux, chaque vibration impaire de l'aigu concourra avec chaque vibration du grave, & cette fréquente concordance qui constitue l'Octave, selon eux moins douce que l'Unisson, le sera plus qu'aucune autre *Consonnance*. Après vient la Quinte dont l'un des Sons fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois; de sorte qu'ils ne s'accordent qu'à chaque troisieme vibration de l'aigu; ensuite la double Octave, dont l'un des Sons fait quatre vibrations pendant que l'autre n'en fait qu'une, s'accordant seulement à chaque quatrieme vibration de l'aigu : pour la Quarte, les vibrations se répondent de quatre en quatre à l'aigu, & de trois en trois au grave : celles de la Tierce majeure sont comme 4 & 5, de la Sixte majeure comme 3 & 5, de la Tierce mineure comme 5 & 6, & de la Sixte mineure comme 5 & 8. Au-delà de ces nombres il n'y a plus que leurs multiples qui produisent des *Consonnances*, c'est-à-dire des Octaves de celles-ci; tout le reste est dissonant.

D'autres trouvant l'Octave plus agréable que l'Unisson, & la Quinte plus agréable que l'Octave, en donnent pour raison que les retours égaux des vibrations dans l'Unisson & leur concours trop fréquent dans l'Octave confondent, identifient les Sons & empêchent l'oreille d'en appercevoir la diversité. Pour qu'elle puisse, avec plaisir, comparer les

Sons, il faut bien, disent-ils, que les vibrations s'accordent par Intervalles, mais non pas qu'elles se confondent trop souvent; autrement au lieu de deux Sons on croiroit n'en entendre qu'un, & l'oreille perdroit le plaisir de la comparaison. C'est ainsi que du même principe on déduit à son gré le pour & le contre, selon qu'on juge que les expériences l'exigent.

Mais premiérement toute cette explication n'est, comme on voit, fondée que sur le plaisir qu'on prétend que reçoit l'ame par l'organe de l'ouïe du concours des vibrations; ce qui, dans le fond, n'est déjà qu'une pure supposition. De plus, il faut supposer encore, pour autoriser ce système, que la premiere vibration de chacun des deux corps sonores commence exactement avec celle de l'autre; car de quelque peu que l'une précédât, elles ne concourroient plus dans le rapport déterminé, peut-être même ne concourroient-elles jamais, & par conséquent l'Intervalle sensible devroit changer; la *Consonnance* n'existeroit plus ou ne seroit plus la même. Enfin il faut supposer que les diverses vibrations des deux Sons d'une *Consonnance* frappent l'organe sans confusion, & transmettent au cerveau la sensation de l'Accord sans se nuire mutuellement: chose difficile à concevoir & dont j'aurai occasion de parler ailleurs.

Mais sans disputer sur tant de suppositions, voyons ce qui doit s'ensuivre de ce système. Les vibrations ou les Sons de la derniere *Consonnance*, qui est la Tierce mineure, sont comme 5 & 6, & l'Accord en est fort agréable. Que doit-il naturellement résulter de deux autres Sons dont les

vibrations ſeroient entre elles comme 6 & 7 ? Une *Conſonnance* un peu moins harmonieuſe, à la vérité, mais encore aſſez agréable, à cauſe de la petite différence des raiſons; car elles ne different que d'un trente-ſixieme. Mais qu'on me diſe comment il ſe peut faire que deux Sons, dont l'un fait cinq vibrations pendant que l'autre en fait 6, produiſent une *Conſonnance* agréable, & que deux Sons, dont l'un fait 6 vibrations pendant que l'autre en fait 7, produiſent une Diſſonance auſſi dure. Quoi ! dans l'un de ces rapports les vibrations s'accordent de ſix en ſix, & mon oreille eſt charmée ; dans l'autre elles s'accordent de ſept en ſept, & mon oreille eſt écorchée ! Je demande encore comment il ſe fait qu'après cette premiere Diſſonance la dureté des autres n'augmente pas en raiſon de la compoſition des rapports ? Pourquoi, par exemple, la Diſſonance qui réſulte du rapport de 89 à 90, n'eſt pas beaucoup plus choquante que celle qui réſulte du rapport de 12 à 13 ? Si le retour plus ou moins fréquent du concours des vibrations étoit la cauſe du degré de plaiſir ou de peine que me font les Accords, l'effet ſeroit proportionné à cette cauſe, & je n'y trouve aucune proportion. Donc ce plaiſir & cette peine ne viennent point de-là.

Il reſte encore à faire attention aux altérations dont une *Conſonnance* eſt ſuſceptible ſans ceſſer d'être agréable à l'oreille, quoique ces altérations dérangent entiérement le concours périodique des vibrations, & que ce concours même devienne plus rare à meſure que l'altération eſt moindre. Il reſte à conſidérer que l'Accord de l'Orgue ou du Clavecin ne

devroit offrir à l'oreille qu'une cacophonie d'autant plus horrible que ces Inſtrumens ſeroient accordés avec plus de ſoin, puiſqu'excepté l'Octave il ne s'y trouve aucune *Conſonnance* dans ſon rapport exact.

Dira-t-on qu'un rapport approché eſt ſuppoſé tout-à-fait exact, qu'il eſt reçu pour tel par l'oreille, & qu'elle ſupplée par inſtinct ce qui manque à la juſteſſe de l'Accord? Je demande alors pourquoi cette inégalité de jugement & d'appréciation, par laquelle elle admet des rapports plus ou moins rapprochés & en rejette d'autres ſelon la diverſe nature des *Conſonnances*? Dans l'Uniſſon, par exemple, l'oreille ne ſupplée rien; il eſt juſte ou faux, point de milieu. De même encore dans l'Octave, ſi l'Intervalle n'eſt exact, l'oreille eſt choquée; elle n'admet point d'approximation. Pourquoi en admet-elle plus dans la Quinte, & moins dans la Tierce majeure? Une explication vague, ſans preuve, & contraire au principe qu'on veut établir, ne rend point raiſon de ces différences.

Le Philoſophe qui nous a donné des principes d'Acouſtique, laiſſant à part tous ces concours de vibrations, & renouvellant ſur ce point le ſyſtême de Deſcartes, rend raiſon du plaiſir que les *Conſonnances* font à l'oreille par la ſimplicité des rapports qui ſont entre les Sons qui les forment. Selon cet Auteur, & ſelon Deſcartes, le plaiſir diminue à meſure que ces rapports deviennent plus compoſés, & quant l'eſprit ne les ſaiſit plus, ce ſont de véritables Diſſonances; ainſi c'eſt une opération de l'eſprit qu'ils prennent pour le principe du ſentiment de l'Harmonie. D'ail-

leurs, quoique cette hypothese s'accorde avec le résultat des premieres divisions harmoniques, & qu'elle s'étende même à d'autres phénomenes qu'on remarque dans les beaux Arts, comme elle est sujette aux mêmes objections que la précédente, il n'est pas possible à la raison de s'en contenter.

Celle de toutes qui paroît la plus satisfaisante a pour Auteur M. Esteve, de la Société Royale de Montpellier. Voici là-dessus comment il raisonne.

Le sentiment du Son est inséparable de celui de ses Harmoniques, & puisque tout Son porte avec soi ses Harmoniques ou plutôt son Accompagnement, ce même Accompagnement est dans l'ordre de nos organes. Il y a dans le Son le plus simple une gradation de Sons qui sont & plus foibles & plus aigus, qui adoucissent, par nuances, le Son principal, & le font perdre dans la grande vîtesse des Sons les plus hauts. Voilà ce que c'est qu'un Son; l'Accompagnement lui est essentiel, en fait la douceur & la mélodie. Ainsi toutes les fois que cet adoucissement, cet Accompagnement, ces Harmoniques seront renforcés & mieux développés, les Sons seront plus mélodieux, les nuances mieux soutenues. C'est une perfection, & l'ame y doit être sensible.

Or, les *Consonnances* ont cette propriété que les Harmoniques de chacun des deux Sons concourant avec les Harmoniques de l'autre, ces Harmoniques se soutiennent mutuellement, deviennent plus sensibles, durent plus longtems, & rendent ainsi plus agréable l'Accord des Sons qui les donnent.

Pour rendre plus claire l'application de ce principe, M. Esteve a dressé deux Tables, l'une des *Consonnances* & l'autre des Dissonances qui sont dans l'ordre de la Gamme ; & ces Tables sont tellement disposées, qu'on voit dans chacune le concours ou l'opposition des Harmoniques des deux Sons qui forment chaque Intervalle.

Par la Table des *Consonnances* on voit que l'Accord de l'Octave conserve presque tous ses Harmoniques, & c'est la raison de l'identité qu'on suppose, dans la pratique de l'Harmonie, entre les deux Sons de l'Octave ; on voit que l'Accord de la Quinte ne conserve que trois Harmoniques, que la Quarte n'en conserve que deux, qu'enfin les *Consonnances* imparfaites n'en conservent qu'un, excepté la Sixte majeure qui en porte deux.

Par la Table des Dissonances on voit qu'elles ne se conservent aucun Harmonique, excepté la seule Septieme mineure qui conserve son quatrieme Harmonique ; savoir, la Tierce majeure de la troisieme Octave du Son aigu.

De ces observations, l'Auteur conclud que, plus entre deux Sons il y aura d'Harmoniques concourans, plus l'Accord en sera agréable, & voilà les *Consonnances* parfaites. Plus il y aura d'Harmoniques détruits, moins l'ame sera satisfaite de ces Accords ; voilà les *Consonnances* imparfaites. Que s'il arrive enfin qu'aucun Harmonique ne soit conservé, les Sons seront privés de leur douceur & de leur mélodie ; ils seront aigres & comme décharnés, l'ame s'y refusera, & au lieu de l'adoucissement qu'elle éprouvoit dans les *Consonnances*, ne trouvant par-tout qu'une rudesse soutenue, elle

éprouvera

éprouvera un ſentiment d'inquiétude, déſagréable, qui eſt l'effet de la Diſſonance.

Cette hypotheſe eſt, ſans contredit, la plus ſimple, la plus naturelle, la plus heureuſe de toutes : mais elle laiſſe pourtant encore quelque choſe à deſirer pour le contentement de l'eſprit, puiſque les cauſes qu'elle aſſigne ne ſont pas toujours proportionnelles aux différences des effets ; que, par exemple, elle confond dans la même cathégorie la Tierce mineure & la Septieme mineure, comme réduites également à un ſeul Harmonique, quoique l'une ſoit *Conſonnante*, l'autre Diſſonante, & que l'effet, à l'oreille, en ſoit très-différent.

A l'égard du principe d'Harmonie imaginé par M. Sauveur, & qu'il faiſoit conſiſter dans les Battemens, comme il n'eſt en nulle façon ſoutenable, & qu'il n'a été adopté de perſonne, je ne m'y arrêterai pas ici, & il ſuffira de renvoyer le Lecteur à ce que j'en ai dit au mot BATTEMENS.

CONSONNANT, *adj.* Un Intervalle *Conſonnant* eſt celui qui donne une Conſonnance ou qui en produit l'effet, ce qui arrive, en certains cas, aux Diſſonances par la force de la modulation. Un Accord *Conſonnant* eſt celui qui n'eſt compoſé que de Conſonnances.

CONTRA, *ſ. m.* Nom qu'on donnoit autrefois à la Partie qu'on appelloit plus communément *Altus* & qu'aujourd'hui nous nommons *Haute-Contre*. (Voyez HAUTE-CONTRE.)

CONTRAINT, *adj.* Ce mot s'applique, ſoit à l'Harmonie, ſoit au Chant, ſoit à la valeur des Notes, quand par

la nature du deſſein on s'eſt aſſujetti à une loi d'uniformité dans quelqu'une de ces trois Parties. (Voyez BASSE-CONTRAINTE.)

CONTRASTE, *ſ. m.* Oppoſition de caracteres. Il y a *Contraſte* dans une Piece de Muſique, lorſque le Mouvement paſſe du lent au vîte, ou du vîte au lent ; lorſque le Diapaſon de la Mélodie paſſe du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave ; lorſque le Chant paſſe du doux au fort, ou du fort au doux ; lorſque l'Accompagnement paſſe du ſimple au figuré, ou du figuré au ſimple ; enfin lorſque l'Harmonie a des jours & des pleins alternatifs : & le *Contraſte* le plus parfait eſt celui qui réunit à la fois toutes ces oppoſitions.

Il eſt très-ordinaire aux Compoſiteurs qui manquent d'invention d'abuſer du *Contraſte*, & d'y chercher, pour nourrir l'attention, les reſſources que leur génie ne leur fournit pas. Mais le *Contraſte*, employé à propos & ſobrement ménagé, produit des effets admirables.

CONTRA-TENOR. Nom donné dans les commencemens du Contre-point à la Partie qu'on a depuis nommée *Tenor* ou *Taille*. (Voyez TAILLE.)

CONTRE-CHANT. *ſ. m.* Nom donné par Gerſon & par d'autres à ce qu'on appelloit alors plus communément *Déchant*, ou *Contre-point*. (Voyez ces mots.)

CONTRE-DANSE. Air d'une ſorte de Danſe de même nom, qui s'exécute à quatre, à ſix & à huit perſonnes, & qu'on danſe ordinairement dans les Bals après les Menuets, comme étant plus gaie & occupant plus de monde. Les Airs des *Contre-Danſes* ſont le plus ſouvent à deux tems ;

ils doivent être bien cadencés, brillans & gais, & avoir cependant beaucoup de ſimplicité ; car comme on les reprend très-ſouvent, ils deviendroient inſupportables, s'ils étoient chargés. En tout genre les choſes les plus ſimples ſont celles dont on ſe laſſe le moins.

CONTRE - FUGUE ou FUGUE RENVERSÉE, *ſ. ſ.* ſorte de Fugue dont la marche eſt contraire à celle d'une autre Fugue qu'on a établie auparavant dans le même morceau. Ainſi quand la Fugue s'eſt fait entendre en montant de la Tonique à la Dominante, ou de la Dominante à la Tonique, la *Contre-Fugue* doit ſe faire entendre en deſcendant de la Dominante à la Tonique, ou de la Tonique à la Dominante, *& vice versâ.* Du reſte ſes regles ſont entiérement ſemblables à celles de la Fugue. (Voyez FUGUE.)

CONTRE - HARMONIQUE, *adj.* Nom d'une ſorte de proportion. (Voyez PROPORTION.)

CONTRE - PARTIE. *ſ. ſ.* Ce terme ne s'emploie en Muſique que pour ſignifier une des deux Parties d'un Duo conſidérée relativement à l'autre.

CONTRE - POINT, *ſ. m.* C'eſt à-peu-près la même choſe que *Compoſition* ; ſi ce n'eſt que *Compoſition* peut ſe dire des Chants, & d'une ſeule Partie, & que *Contre-point* ne ſe dit que de l'Harmonie, & d'une *Compoſition* à deux ou pluſieurs Parties différentes.

Ce mot de *Contre-point* vient de ce qu'anciennement les Notes ou ſignes des Sons étoient de ſimples points, & qu'en compoſant à pluſieurs Parties, on plaçoit ainſi ces points l'un ſur l'autre, ou l'un contre l'autre.

Aujourd'hui le nom de *Contre-point* s'applique ſpécialement aux Parties ajoutées ſur un ſujet donné, pris ordinairement du Plain-Chant. Le ſujet peut être à la Taille ou à quelqu'autre Partie ſupérieure, & l'on dit alors que le *Contre-point* eſt ſous le ſujet ; mais il eſt ordinairement à la Baſſe, ce qui met le ſujet ſous le *Contre-point*. Quand le *Contre-point* eſt ſyllabique, ou Note ſur Note, on l'appelle *Contre-point ſimple* ; *Contre-point figuré*, quand il s'y trouve différentes figures ou valeurs de Notes, & qu'on y fait des Deſſeins, des Fugues, des Imitations : on ſent bien que tout cela ne peut ſe faire qu'à l'aide de la Meſure, & que ce Plaint-Chant devient alors de véritable Muſique. Une Compoſition faite & exécutée ainſi ſur-le-champ & ſans préparation ſur un ſujet donné, s'appelle *Chant ſur le Livre*, parce qu'alors chacun compoſe impromptu ſa Partie ou ſon Chant ſur le Livre du Chœur. (Voyez CHANT SUR LE LIVRE.)

On a long-tems diſputé ſi les Anciens avoient connu le *Contre-point* ; mais par tout ce qui nous reſte de leur Muſique & de leurs écrits, principalement par les regles de pratique d'Ariſtoxène, Livre troiſieme, on voit clairement qu'ils n'en eurent jamais la moindre notion.

CONTRE-SENS, *ſ. m.* Vice dans lequel tombe le Muſicien quand il rend une autre penſée que celle qu'il doit rendre. La Muſique, dit M. d'Alembert, n'étant & ne devant être qu'une traduction des paroles qu'on met en Chant, il eſt viſible qu'on y peut tomber dans des *Contre-ſens*, & ils n'y ſont gueres plus faciles à éviter que dans une véritable traduction. *Contre-ſens* dans l'expreſſion, quand la Muſique

eſt triſte au lieu d'être gaie, gaie au lieu d'être triſte, légere au lieu d'être grave, grave au lieu d'être légere, &c. *Contre-ſens* dans la Proſodie, lorſqu'on eſt bref ſur des ſyllabes longues, long ſur des ſyllabes breves, qu'on n'obſerve pas l'accent de la Langue, &c. *Contre-ſens* dans la Déclamation, lorſqu'on y exprime par les mêmes Modulations des ſentimens oppoſés ou différens, lorſqu'on y rend moins les ſentimens que les mots, lorſqu'on s'y appeſantit ſur des détails ſur leſquels on doit gliſſer, lorſque les répétitions ſont entaſſées hors de propos. *Contre-ſens* dans la ponctuation, lorſque la phraſe de Muſique ſe termine par une Cadence parfaite dans les endroits où le ſens eſt ſuſpendu, ou forme un repos imparfait quand le ſens eſt achevé. Je parle ici des *Contre-ſens* pris dans la rigueur du mot; mais le manque d'expreſſion eſt peut-être le plus énorme de tous. J'aime encore mieux que la Muſique diſe autre choſe que ce qu'elle doit dire, que de parler & ne rien dire du tout.

CONTRE-TEMS, *ſ. m.* Meſure à *Contre-tems* eſt celle où l'on pauſe ſur le Tems foible, où l'on gliſſe ſur le Tems fort, & où le Chant ſemble être en Contre-ſens avec la Meſure. *(* Voyez SYNCOPE. *)*

COPISTE, *ſ. m.* Celui qui fait profeſſion de copier de la Muſique.

Quelque progrès qu'ait fait l'Art Typographique, on n'a jamais pu l'appliquer à la Muſique avec autant de ſuccès qu'à l'écriture, ſoit parce que les goûts de l'eſprit étant plus conſtans que ceux de l'oreille, on s'ennuie moins vîte des mêmes livres que des mêmes chanſons; ſoit par les diffi-

cultés particulieres que la combinaiſon des Notes & des Lignes ajoute à l'impreſſion de la Muſique : car ſi l'on imprime premiérement les Portées & enſuite les Notes, il eſt impoſſible de donner à leurs poſitions relatives, la juſteſſe néceſſaire ; & ſi le caractere de chaque Note tient à une portion de la Portée, comme dans notre Muſique imprimée, les lignes s'ajuſtent ſi mal entr'elles, il faut une ſi prodigieuſe quantité de caracteres, & le tout fait un ſi vilain effet à l'œil, qu'on a quitté cette maniere avec raiſon pour lui ſubſtituer la gravure. Mais outre que la gravure elle-même n'eſt pas exempte d'inconvéniens, elle a toujours celui de multiplier trop ou trop peu les exemplaires ou les Parties ; de mettre en Partition ce que les uns voudroient en Parties ſéparées, ou en Parties ſéparées ce que d'autres voudroient en Partition, & de n'offrir gueres aux curieux que de la Muſique déjà vieille qui court dans les mains de tout le monde. Enfin il eſt ſûr qu'en Italie, le pays de la terre où l'on fait le plus de Muſique, on a proſcrit depuis long-tems la Note imprimée ſans que l'uſage de la gravure ait pu s'y établir ; d'où je concluds qu'au jugement des Experts celui de la ſimple *Copie* eſt le plus commode.

Il eſt plus important que la Muſique ſoit nettement & correctement copiée que la ſimple écriture ; parce que celui qui lit & médite dans ſon cabinet, apperçoit, corrige aiſément les fautes qui ſont dans ſon livre, & que rien ne l'empêche de ſuſpendre ſa lecture ou de la recommencer : mais dans un Concert où chacun ne voit que ſa Partie, & où la rapidité & la continuité de l'exécution ne laiſſent le

tems de revenir ſur aucune faute, elles ſont toutes irréparables : ſouvent un morceau ſublime eſt eſtropié, l'exécution eſt interrompue ou même arrêtée, tout va de travers, partout manque l'enſemble & l'effet, l'Auditeur eſt rebuté & l'Auteur déshonoré, par la ſeule faute du *Copiſte*.

De plus, l'intelligence d'une Muſique difficile dépend beaucoup de la maniere dont elle eſt copiée ; car outre la netteté de la Note, il y a divers moyens de préſenter plus clairement au Lecteur les idées qu'on veut lui peindre & qu'il doit rendre. On trouve ſouvent la copie d'un homme plus liſible que celle d'un autre qui pourtant note plus agréablement ; c'eſt que l'un ne veut que plaire aux yeux, & que l'autre eſt plus attentif aux ſoins utiles. Le plus habile *Copiſte* eſt celui dont la Muſique s'exécute avec le plus de facilité, ſans que le Muſicien même devine pourquoi. Tout cela m'a perſuadé que ce n'étoit pas faire un Article inutile que d'expoſer un peu en détail le devoir & les ſoins d'un bon *Copiſte* : tout ce qui tend à faciliter l'exécution n'eſt point indifférent à la perfection d'un Art dont elle eſt toujours le plus grand écueil. Je ſens combien je vais me nuire à moi-même ſi l'on compare mon travail à mes regles : mais je n'ignore pas que celui qui cherche l'utilité publique doit avoir oublié la ſienne. Homme de Lettres, j'ai dit de mon état tout le mal que j'en penſe ; je n'ai fait que de la Muſique Françoiſe, & n'aime que l'Italienne ; j'ai montré toutes les miſeres de la Société quand j'étois heureux par elle : mauvais *Copiſte*, j'expoſe ici ce que font les bons. O vérité ! mon intérêt ne fut jamais rien devant toi ; qu'il ne ſouille en rien le culte que je t'ai voué.

Je ſuppoſe d'abord que le *Copiſte* eſt pourvu de toutes les connoiſſances néceſſaires à ſa profeſſion. Je lui ſuppoſe, de plus, les talens qu'elle exige pour être exercée ſupérieurement. Quels ſont ces talens, & quelles ſont ces connoiſſances ? Sans en parler expreſſément, c'eſt de quoi cet Article pourra donner une ſuffiſante idée. Tout ce que j'oſerai dire ici, c'eſt que tel Compoſiteur qui ſe croit un fort habile homme, eſt bien loin d'en ſavoir aſſez pour copier correctement la compoſition d'autrui.

Comme la Muſique écrite, ſur-tout en Partition, eſt faite pour être lue de loin par les Concertans, la premiere choſe que doit faire le *Copiſte* eſt d'employer les matériaux les plus convenables pour rendre ſa Note bien liſible & bien nette. Ainſi il doit choiſir de beau papier fort, blanc, médiocrement fin, & qui ne perce point : on préfere celui qui n'a pas beſoin de laver, parce que le lavage avec l'alun lui ôte un peu de ſa blancheur. L'encre doit être très-noire, ſans être luiſante ni gommée ; la Réglure fine, égale & bien marquée, mais non pas noire comme la Note : il faut au contraire que les lignes ſoient un peu pâles, afin que les Croches, Doubles-croches, les Soupirs, Demi-ſoupirs & autres petits ſignes ne ſe confondent pas avec elles, & que la Note ſorte mieux. Loin que la pâleur des Lignes empêche de lire la Muſique à une certaine diſtance, elle aide, au contraire, à la netteté ; & quand même la Ligne échapperoit un moment à la vue, la poſition des Notes l'indique aſſez le plus ſouvent. Les Régleurs ne rendent que du travail mal fait ; ſi le *Copiſte* veut ſe faire honneur, il doit régler ſon papier lui-même.

Il y a deux formats de papier réglé ; l'un pour la Musique Françoise, dont la longueur est de bas en haut ; l'autre pour la Musique Italienne, dont la longueur est dans le sens des Lignes. On peut employer pour les deux le même papier, en le coupant & réglant en sens contraire : mais quand on l'achette réglé, il faut renverser les noms chez les Papetiers de Paris, demander du Papier à l'Italienne quand on le veut à la Françoise, & à la Françoise quand on le veut à l'Italienne ; ce *qui-pro-quo* importe peu, dès qu'on en est prévenu.

Pour copier une Partition il faut compter les Portées qu'enferme l'Accolade, & choisir du Papier qui ait, par page, le même nombre de Portées, ou un multiple de ce nombre, afin de ne perdre aucune portée, ou d'en perdre le moins qu'il est possible quand le multiple n'est pas exact.

Le Papier à l'Italienne est ordinairement à dix Portées, ce qui divise chaque page en deux Accolades de cinq Portées chacune pour les Airs ordinaires ; savoir, deux Portées pour les deux Dessus de Violon, une pour la Quinte, une pour le Chant, & une pour la Basse. Quand on a des Duo ou des Parties de Flûtes, de Hautbois, de Cors, de Trompettes ; alors, à ce nombre de Portées on ne peut plus mettre qu'une Accolade par page, à moins qu'on ne trouve le moyen de supprimer quelque Portée inutile, comme celle de la Quinte, quand elle marche sans cesse avec la Basse.

Voici maintenant les observations qu'on doit faire pour bien distribuer la Partition. 1°. Quelque nombre de Parties de symphonie qu'on puisse avoir, il faut toujours que les Parties de Violon, comme principales, occupent le haut de l'Acco-

lade où les yeux ſe portent plus aiſément ; ceux qui les mettent au-deſſous de toutes les autres & immédiatement ſur la Quinte pour la commodité de l'Accompagnateur, ſe trompent ; ſans compter qu'il eſt ridicule de voir dans une Partition les Parties de Violon au-deſſous, par exemple, de celles des Cors qui ſont beaucoup plus baſſes. 2°. Dans toute la longueur de chaque morceau l'on ne doit jamais rien changer au nombre des Portées, afin que chaque Partie ait toujours la ſienne au même lieu. Il vaut mieux laiſſer des Portées vides, ou, s'il le faut abſolument, en charger quelqu'une de deux Parties, que d'étendre ou reſſerrer l'Accolade inégalement. Cette regle n'eſt que pour la Muſique Italienne ; car l'uſage de la gravure a rendu les Compoſiteurs François plus attentifs à l'économie de l'eſpace qu'à la commodité de l'exécution. 3°. Ce n'eſt qu'à toute extrémité qu'on doit mettre deux Parties ſur une même Portée ; c'eſt, ſur-tout, ce qu'on doit éviter pour les Parties de Violon ; car, outre que la confuſion y feroit à craindre, il y auroit équivoque avec la Double-corde : il faut auſſi regarder ſi jamais les Parties ne ſe croiſent ; ce qu'on ne pourroit gueres écrire ſur la même Portée d'une maniere nette & liſible. 4°. Les Clefs une fois écrites & correctement armées ne doivent plus ſe répéter non plus que le ſigne de la Meſure, ſi ce n'eſt dans la Muſique Françoiſe, quand, les Accolades étant inégales, chacun ne pourroit plus reconnoître ſa Partie ; mais dans les Parties ſéparées on doit répéter la Clef au commencement de chaque Portée, ne fût-ce que pour marquer le commencement de la Ligne au défaut d'Accolade.

Le nombre des Portées ainsi fixé, il faut faire la division des Mesures, & ces Mesures doivent être toutes égales en espace comme en durée, pour mesurer en quelque sorte le tems au compas & guider la voix par les yeux. Cet espace doit être assez étendu dans chaque Mesure pour recevoir toutes les Notes qui peuvent y entrer, selon sa plus grande subdivision. On ne sauroit croire combien ce soin jette de clarté sur une Partition, & dans quel embarras on se jette en le négligeant. Si l'on serre une Mesure sur une Ronde, comment placer les seize Doubles-croches que contient peut-être une autre Partie dans la même Mesure? Si l'on se regle sur la Partie Vocale, comment fixer l'espace des Ritournelles? En un mot, si l'on ne regarde qu'aux divisions d'une des Parties, comment y rapporter les divisions souvent contraires des autres Parties?

Ce n'est pas assez de diviser l'Air en Mesures égales, il faut aussi diviser les Mesures en Tems égaux. Si dans chaque Partie on proportionne ainsi l'espace à la durée, toutes les Parties & toutes les Notes simultanées de chaque Partie se correspondront avec une justesse qui fera plaisir aux yeux & facilitera beaucoup la lecture d'une Partition. Si, par exemple, on partage une Mesure à quatre Tems, en quatre espaces bien égaux entr'eux & dans chaque Partie, qu'on étende les Noires, qu'on rapproche les Croches, qu'on resserre les Doubles-croches à proportion & chacune dans son espace, sans qu'on ait besoin de regarder une Partie en copiant l'autre, toutes les Notes correspondantes se trouveront plus exactement perpendiculaires, que si on les eût confrontées

en les écrivant ; & l'on remarquera dans le tout la plus exacte proportion, soit entre les diverses Mesures d'une même Partie, soit entre les diverses parties d'une même Mesure.

A l'exactitude des rapports il faut joindre autant qu'il se peut la netteté des signes. Par exemple, on n'écrira jamais de Notes inutiles, mais si-tôt qu'on s'apperçoit que deux Parties se réunissent & marchent à l'Unisson, l'on doit renvoyer de l'une à l'autre lorsqu'elles sont voisines & sur la même Clef. A l'égard de la Quinte, si-tôt qu'elle marche à l'Octave de la Basse, il faut aussi l'y renvoyer. La même attention de ne pas inutilement multiplier les signes, doit empêcher d'écrire pour la Symphonie les *Piano* aux entrées du Chant, & les *Forte* quand il cesse : par-tout ailleurs, il les faut écrire exactement sous le premier Violon & sous la Basse ; & cela suffit dans une Partition, où toutes les Parties peuvent & doivent se régler sur ces deux-là.

Enfin le devoir du *Copiste* écrivant une Partition est de corriger toutes les fausses Notes qui peuvent se trouver dans son original. Je n'entends pas par fausses Notes les fautes de l'ouvrage, mais celles de la Copie qui lui sert d'original. La perfection de la sienne est de rendre fidélement les idées de l'Auteur, bonnes ou mauvaises : ce n'est pas son affaire ; car il n'est pas Auteur ni Correcteur, mais *Copiste*. Il est bien vrai que si l'Auteur a mis par mégarde une Note pour une autre, il doit la corriger ; mais si ce même Auteur a fait par ignorance une faute de Composition, il la doit laisser. Qu'il compose mieux lui-même, s'il veut ou s'il peut, à la

bonne heure; mais si-tôt qu'il copie, il doit respecter son original. On voit par-là qu'il ne suffit pas au *Copiste* d'être bon Harmoniste, & de bien savoir la Composition; mais qu'il doit, de plus, être exercé dans les divers styles, reconnoitre un Auteur par sa maniere, & savoir bien distinguer ce qu'il a fait de ce qu'il n'a pas fait. Il y a, de plus, une sorte de critique propre à restituer un passage par la comparaison d'un autre, à remettre un *Fort* ou un *Doux* où il a été oublié, à détacher des phrases liées mal-à-propos, à restituer même des Mesures omises; ce qui n'est pas sans exemple, même dans des Partitions. Sans doute il faut du savoir & du goût pour rétablir un texte dans toute sa pureté: l'on me dira que peu de *Copistes* le font; je répondrai que tous le devroient faire.

Avant de finir ce qui regarde les Partitions, je dois dire comment on y rassemble des Parties séparées; travail embarrassant pour bien des *Copistes*, mais facile & simple quand on s'y prend avec méthode.

Pour cela il faut d'abord compter avec soin les Mesures dans toutes les Parties, pour s'assurer qu'elles sont correctes. Ensuite on pose toutes les Parties l'une sur l'autre en commençant par la Basse & la couvrant successivement des autres Parties dans le même ordre qu'elles doivent avoir sur la Partition. On fait l'Accolade d'autant de Portées qu'on a de Parties; on la divise en Mesures égales, puis mettant toutes ces Parties ainsi rangées devant soi & à sa gauche, on copie d'abord la premiere ligne de la premiere Partie, que je suppose être le premier Violon; on y fait une légere

marque en crayon à l'endroit où l'on s'arrête ; puis on la transporte renversée à sa droite. On copie de même la premiere ligne du second Violon, renvoyant au premier partout où ils marchent à l'Unisson ; puis faisant une marque comme ci-devant, on renverse la Partie sur la précédente à sa droite ; & ainsi de toutes les Parties l'une après l'autre. Quand on est à la Basse, on parcourt des yeux toute l'Accolade pour vérifier si l'Harmonie est bonne, si le tout est bien d'accord, & si l'on ne s'est point trompé. Cette premiere ligne faite, on prend ensemble toutes les Parties qu'on a renversées l'une sur l'autre à sa droite, on les renverse derechef à sa gauche, & elles se retrouvent ainsi dans le même ordre & dans la même situation où elles étoient quand on a commencé ; on recommence la seconde Accolade à la petite marque en crayon ; l'on fait une autre marque à la fin de la seconde Ligne, & l'on poursuit comme ci-devant, jusqu'à ce que le tout soit fait.

J'aurai peu de choses à dire sur la maniere de tirer une Partition en Parties séparées ; car c'est l'opération la plus simple de l'Art, & il suffira d'y faire les observations suivantes. 1°. Il faut tellement comparer la longueur des morceaux à ce que peut contenir une page, qu'on ne soit jamais obligé de tourner sur un même morceau dans les Parties Instrumentales, à moins qu'il n'y ait beaucoup de Mesures à compter, qui en laissent le tems. Cette regle oblige de commencer à la page *verso* tous les morceaux qui remplissent plus d'une page ; & il n'y en a gueres qui en remplissent plus de deux. 2°. Les *Doux* & les *Forts* doivent

être écrits avec la plus grande exactitude sur toutes les Parties, même ceux où rentre & cesse le Chant, qui ne sont pas pour l'ordinaire écrits sur la Partition. 3°. On ne doit point couper une Mesure d'une ligne à l'autre; mais tâcher qu'il y ait toujours une Barre à la fin de chaque Portée. 4°. Toutes les lignes postiches qui excedent, en haut ou en bas, les cinq de la Portée, ne doivent point être continues, mais séparées à chaque Note, de peur que le Musicien, venant à les confondre avec celles de la Portée, ne se trompe de Note & ne sache plus où il est. Cette regle n'est pas moins nécessaire dans les Partitions & n'est suivie par aucun *Copiste* François. 5°. Les Parties de Hautbois qu'on tire sur les Parties de Violon pour un grand Orchestre, ne doivent pas être exactement copiées comme elles sont dans l'original: mais, outre l'étendue que cet Instrument a de moins que le Violon; outre les *Doux* qu'il ne peut faire de même; outre l'agilité qui lui manque ou qui lui va mal dans certaines vîtesses, la force du Hautbois doit être ménagée pour marquer mieux les Notes principales, & donner plus d'accent à la Musique. Si j'avois à juger du goût d'un Symphoniste sans l'entendre, je lui donnerois à tirer sur la Partie de Violon, la Partie de Hautbois; tout *Copiste* doit savoir le faire. 6°. Quelquefois les Parties de Cors & de Trompettes ne sont pas notées sur le même Ton que le reste de l'Air; il faut les transposer au Ton; ou bien, si on les copie telles qu'elles sont, il faut écrire au haut le nom de la véritable Tonique. *Corni in D sol re*, *Corni in E la fa*, &c. 7°. Il ne faut point bigarrer la Partie de Quinte ou de Viola de

la Clef de Basse & de la sienne, mais transporter à la Clef de Viola tous les endroits où elle marche avec la Basse; & il y a là-dessus encore une autre attention à faire : c'est de ne jamais laisser monter la Viola au-dessus des Parties de Violon; de sorte que, quand la Basse monte trop haut, il n'en faut pas prendre l'Octave, mais l'Unisson, afin que la Viole ne sorte jamais du *Medium* qui lui convient. 8°. La Partie vocale ne se doit copier qu'en Partition avec la Basse, afin que le Chanteur se puisse accompagner lui-même, & n'ait pas la peine ni de tenir sa Partie à la main, ni de compter ses Pauses : dans les Duo ou Trio, chaque Partie de Chant doit contenir, outre la Basse, sa Contre-Partie; & quand on copie un Récitatif obligé, il faut pour chaque Partie d'Instrument ajouter la Partie du Chant à la sienne, pour le guider au défaut de la Mesure. 9°. Enfin dans les Parties vocales il faut avoir soin de lier ou détacher les Croches, afin que le Chanteur voye clairement celles qui appartiennent à chaque syllabe. Les Partitions qui sortent des mains des Compositeurs sont, sur ce point, très-équivoques, & le Chanteur ne sait, la plupart du tems, comment distribuer la Note sur la parole. Le *Copiste* versé dans la Prosodie, & qui connoît également l'accent du discours & celui du Chant, détermine le partage des Notes & prévient l'indécision du Chanteur. Les paroles doivent être écrites bien exactement sous les Notes, & correctes quant aux accens & à l'orthographe : mais on n'y doit mettre ni points ni virgules, les répétitions fréquentes & irrégulieres rendant la ponctuation grammaticale impossible; c'est à la Musique

Musique à ponctuer les paroles ; le *Copiste* ne doit pas s'en mêler : car ce seroit ajouter des signes que le Compositeur s'est chargé de rendre inutiles.

Je m'arrête pour ne pas étendre à l'excès cet article : j'en ai dit trop pour tout *Copiste* instruit qui a une bonne main & le goût de son métier ; je n'en dirois jamais assez pour les autres. J'ajouterai seulement un mot en finissant : il y a bien des intermédiaires entre ce que le Compositeur imagine & ce qu'entendent les Auditeurs. C'est au *Copiste* de rapprocher ces deux termes le plus qu'il est possible, d'indiquer avec clarté tout ce qu'on doit faire pour que la Musique exécutée rende exactement à l'oreille du Compositeur ce qui s'est peint dans sa tête en la composant.

CORDE SONORE. Toute Corde tendue dont on peut tirer du Son. De peur de m'égarer dans cet article, j'y transcrirai en partie celui de M. d'Alembert, & n'y ajouterai du mien que ce qui lui donne un rapport plus immédiat au Son & à la Musique.

« Si une *Corde* tendue est frappée en quelqu'un de ses » points par une puissance quelconque, elle s'éloignera jusqu'à une certaine distance de la situation qu'elle avoit » étant en repos, reviendra ensuite & fera des vibrations » en vertu de l'élasticité que sa tension lui donne, comme » en fait un Pendule qu'on tire de son à-plomb. Que si, » de plus, la matiere de cette *Corde* est elle-même assez » élastique ou assez homogene pour que le même mouvement se communique à toutes ses parties, en frémissant » elle rendra du Son, & sa résonnance accompagnera tou-

„ jours ses vibrations. Les Géometres ont trouvé les loix „ de ces vibrations, & les Musiciens celles des Sons qui en „ résultent.

„ On savoit depuis long-tems, par l'expérience & par „ des raisonnemens assez vagues que, toutes choses d'ail- „ leurs égales, plus une *Corde* étoit tendue, plus ses vibra- „ tions étoient promptes; qu'à tension égale les *Cordes* fai- „ soient leurs vibrations plus ou moins promptement en „ même raison qu'elles étoient moins ou plus longues; „ c'est-à-dire, que la raison des longueurs étoit toujours „ inverse de celle du nombre des vibrations. M. Taylor, „ célebre Géometre Anglois, est le premier qui ait démon- „ tré les loix des vibrations des *Cordes* avec quelque exacti- „ tude, dans son savant ouvrage intitulé : *Methodus incre-* „ *mentorum directa & inversa*, 1715; & ces mêmes loix ont „ été démontrées encore depuis par M. Jean Bernouilli, „ dans le second tome des *Mémoires de l'Académie Impé-* „ *riale de Pétersbourg* „. De la formule qui résulte de ces loix, & qu'on peut trouver dans l'Encyclopédie, Article *Corde*, je tire les trois Corollaires suivans qui servent de principes à la théorie de la Musique.

I. Si deux *Cordes* de même matiere sont égales en longueur & en grosseur, les nombres de leurs vibrations en tems égaux seront comme les racines des nombres qui expriment le rapport des tensions des *Cordes*.

II. Si les tensions & les longueurs sont égales, les nombres des vibrations en tems égaux seront en raison inverse de la grosseur ou du diametre des *Cordes*.

III. Si les tenſions & les groſſeurs ſont égales, les nombres des vibrations en tems égaux ſeront en raiſon inverſe des longueurs.

Pour l'intelligence de ces Théorèmes, je crois devoir avertir que la tenſion des *Cordes* ne ſe repréſente pas par les poids tendans, mais par les racines de ces mêmes poids; ainſi les vibrations étant entr'elles comme les racines quarrées des tenſions, les poids tendans ſont entr'eux comme les cubes des vibrations, *&c.*

Des loix des vibrations des *Cordes* ſe déduiſent celles des Sons qui réſultent de ces mêmes vibrations dans la *Corde ſonore.* Plus une *Corde* fait de vibrations dans un tems donné, plus le Son qu'elle rend eſt aigu; moins elle fait de vibrations, plus le Son eſt grave: en ſorte que, les Sons ſuivant entr'eux les rapports des vibrations, leurs Intervalles s'expriment par les mêmes rapports; ce qui ſoumet toute la Muſique au calcul.

On voit par les Théorèmes précédens qu'il y a trois moyens de changer le Son d'une *Corde*; ſavoir, en changeant le Diametre; c'eſt-à-dire, la groſſeur de la *Corde*, ou ſa longueur, ou ſa tenſion. Ce que ces altérations produiſent ſucceſſivement ſur une même *Corde*, on peut le produire à la fois ſur diverſes *Cordes*, en leur donnant différens degrés de groſſeur, de longueur ou de tenſion. Cette méthode combinée eſt celle qu'on met en uſage dans la fabrique, l'Accord & le jeu du Clavecin, du Violon, de la Baſſe, de la Guitare & autres pareils Inſtrumens, compoſés de *Cordes* de différentes groſſeurs & différemment ten-

dues, lesquelles ont par conséquent des Sons différens. De plus, dans les uns, comme le Clavecin, ces *Cordes* ont différentes longueurs fixes par lesquelles les Sons se varient encore; & dans les autres, comme le Violon, les *Cordes*, quoiqu'égales en longueur fixe, se racourcissent ou s'alongent à volonté sous les doigts du Joueur, & ces doigts avancés ou reculés sur le manche font alors la fonction de chevalets mobiles qui donnent à la *Corde* ébranlée par l'archet, autant de Sons divers que de diverses longueurs. A l'égard des rapports des Sons & de leurs Intervalles, relativement aux longueurs des *Cordes* & à leurs vibrations, voyez Son, Intervalle, Consonnance.

La *Corde sonore*, outre le Son principal qui résulte de toute sa longueur, rend d'autres sons accessoires moins sensibles, & ces Sons semblent prouver que cette *Corde* ne vibre pas seulement dans toute sa longueur, mais fait vibrer aussi ses aliquotes chacune en particulier, selon la loi de leurs dimensions. A quoi je dois ajouter que cette propriété, qui sert ou doit servir de fondement à toute l'Harmonie, & que plusieurs attribuent, non à la *Corde sonore*, mais à l'air frappé du Son, n'est pas particuliere aux *Cordes* seulement, mais se trouve dans tous les Corps sonores.) (Voyez Corps Sonore, Harmonique.)

Une autre propriété non moins surprenante de la *Corde sonore*, & qui tient à la précédente, est que si le chevalet qui la divise n'appuie que légérement & laisse un peu de communication aux vibrations d'une partie à l'autre, alors au lieu du Son total de chaque Partie ou de l'une des deux,

on n'entendra que le Son de la plus grande aliquote commune aux deux Parties. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

Le mot de *Corde* se prend figurément en Composition pour les Sons fondamentaux du Mode, & l'on appelle souvent *Corde d'Harmonie* les Notes de Basse qui, à la faveur de certaines Dissonances, prolongent la phrase, varient & entrelacent la Modulation.

CORDE-A-JOUR ou CORDE-A-VIDE. (Voyez VIDE.)

CORDES MOBILES. (Voyez MOBILE.)

CORDES STABLES. (Voyez STABLE.)

CORPS-DE-VOIX, *s. m.* Les Voix ont divers degrés de force ainsi que d'étendue. Le nombre de ces degrés que chacune embrasse porte le nom de *Corps-de-Voix* quand il s'agit de force; & de *Volume*, quand il s'agit d'étendue. (Voyez VOLUME.) Ainsi, de deux Voix semblables formant le même Son, celle qui remplit le mieux l'oreille & se fait entendre de plus loin, est dite avoir plus de *Corps*. En Italie, les premieres qualités qu'on recherche dans les Voix, sont la justesse & la flexibilité: mais en France on exige sur-tout un bon *Corps-de-Voix*.

CORPS SONORE, *s. m.* On appelle ainsi tout *Corps* qui rend ou peut rendre immédiatement du Son. Il ne suit pas de cette définition que tout Instrument de Musique soit un *Corps sonore*; on ne doit donner ce nom qu'à la partie de l'Instrument qui sonne elle-même, & sans laquelle il n'y auroit point de Son. Ainsi dans un Violoncelle ou dans un Violon chaque Corde est un *Corps sonore*, mais la caisse de l'Instrument, qui ne fait que répercuter & réfléchir le Son, n'est

point le *Corps sonore* & n'en fait point partie. On doit avoir cet article présent à l'esprit toutes les fois qu'il sera parlé du *Corps sonore* dans cet ouvrage.

CORYPHÉE, *s. m.* Celui qui conduisoit le Chœur dans les Spectacles des Grecs, & battoit la mesure dans leur Musique. (Voyez BATTRE LA MESURE.)

COULÉ, *Participe pris substantivement.* Le *Coulé* se fait lorsqu'au lieu de marquer en Chantant chaque Note d'un coup de gosier, ou d'un coup d'archet sur les Instrumens à corde, ou d'un coup de langue sur les Instrumens à vent, on passe deux ou plusieurs Notes sous la même articulation en prolongeant la même inspiration, ou en continuant de tirer ou de pousser le même coup d'archet sur toutes les Notes couvertes d'un *Coulé.* Il y a des Instrumens, tels que le Clavecin, le Tympanon, &c. sur lesquels le *Coulé* paroît presque impossible à pratiquer; & cependant on vient à bout de l'y faire sentir par un toucher doux & lié, très-difficile à décrire, & que l'Ecolier apprend plus aisément de l'exemple du maître que de ses discours. Le *Coulé* se marque par une Liaison qui couvre toutes les Notes qu'il doit embrasser.

COUPER, *v. a.* On coupe une Note lorsqu'au lieu de la soutenir durant toute sa valeur, on se contente de la frapper au moment qu'elle commence, passant en silence le reste de sa durée. Ce mot ne s'emploie que pour les Notes qui ont une certaine longueur; on se sert du mot *Détacher* pour celles qui passent plus vîte.

COUPLET. Nom qu'on donne dans les Vaudevilles & autres Chansons à cette partie du Poëme qu'on appelle *Stro-*

phe dans les Odes. Comme tous les *Couplets* sont composés sur la même mesure de vers, on les chante aussi sur le même Air ; ce qui fait estropier souvent l'Accent & la Prosodie, parce que deux vers François n'en sont pas moins dans la même mesure, quoique les longues & breves n'y soient pas dans les mêmes endroits.

COUPLETS, se dit aussi des Doubles & Variations qu'on fait sur un même Air, en le reprenant plusieurs fois avec de nouveaux changemens ; mais toujours sans défigurer le fond de l'Air, comme dans les Folies d'Espagne & dans de vieilles Chaconnes. Chaque fois qu'on reprend ainsi l'Air en le variant différemment, on fait un nouveau *Couplet*. (Voyez VARIATIONS.)

COURANTE, *s. f.* Air propre à une espece de Danse ainsi nommée à cause des allées & des venues dont elle est remplie plus qu'aucune autre. Cet Air est ordinairement d'une Mesure à trois Tems graves, & se note en Triple de Blanches avec deux Reprises. Il n'est plus en usage, non plus que la Danse dont il porte le nom.

COURONNE, *s. f.* Espece de C renversé avec un point dans le milieu qui se fait ainsi : 𝄐.

Quand la *Couronne*, qu'on appelle aussi *Point de repos*, est à la fois dans toutes les Parties sur la Note correspondante, c'est le signe d'un repos général : on doit y suspendre la Mesure, & souvent même on peut finir par cette Note. Ordinairement la Partie principale y fait, à sa volonté, quelque passage que les Italiens appellent *Cadenza*, pendant que toutes les autres prolongent & soutiennent le Son qui leur est mar-

qué, ou même s'arrêtent tout-à-fait. Mais si la *Couronne* est sur la Note finale d'une seule Partie, alors on l'appelle en François *Point d'Orgue*, & elle marque qu'il faut continuer le Son de cette Note, jusqu'à ce que les autres Parties arrivent à leur conclusion naturelle. On s'en sert aussi dans les Canons pour marquer l'endroit où toutes les Parties peuvent s'arrêter quand on veut finir. (Voyez REPOS, CANON, POINT D'ORGUE.)

CRIER. C'est forcer tellement la voix en chantant, que les Sons n'en soient plus appréciables, & ressemblent plus à des cris qu'à du Chant. La Musique Françoise veut être *criée ;* c'est en cela que consiste sa plus grande expression.

CROCHE, *s. f.* Note de Musique qui ne vaut en durée que le quart d'une Blanche ou la moitié d'une Noire. Il faut par conséquent huit *Croches* pour une Ronde ou pour une Mesure à quatre Tems. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

On peut voir *Pl.* D. *Fig.* 9.) comment se fait la *Croche*, soit seule ou chantée seule sur une syllabe, soit liée avec d'autres *Croches* quand on en passe plusieurs dans un même tems en jouant, ou sur une même syllabe en chantant. Elles se lient ordinairement de quatre en quatre dans les Mesures à quatre Tems & à deux, de trois en trois dans la Mesure à six-huit, selon la division des Tems ; & de six en six dans la Mesure à trois Tems, selon la division des Mesures.

Le nom de *Croche* a été donné à cette espece de Note, à cause de l'espece de Crochet qui la distingue.

CROCHET. Signe d'abréviation dans la Note. C'est un petit

petit trait en travers, ſur la queue d'une Blanche ou d'une Noire, pour marquer ſa diviſion en Croches, gagner de la place & prévenir la confuſion. Ce *Crochet* déſigne par conſéquent quatre Croches au lieu d'une Blanche, ou deux au lieu d'une Noire, comme on voit Planche D. à l'exemple A. de la Fig. 10, où les trois portées accolées ſignifient exactement la même choſe. La Ronde n'ayant point de queue, ne peut porter de *Crochet*; mais on en peut cependant faire auſſi huit Croches par abréviation, en la diviſant en deux Blanches ou quatre Noires, auxquelles on ajoute des *Crochets*. Le Copiſte doit ſoigneuſement diſtinguer la figure du *Crochet*, qui n'eſt qu'une abréviation, de celle de la Croche, qui marque une valeur réelle.

CROME, *ſ. f.* Ce pluriel Italien ſignifie *Croches*. Quand ce mot ſe trouve écrit ſous des Notes noires, blanches ou rondes, il ſignifie la même choſe que ſignifieroit le Crochet, & marque qu'il faut diviſer chaque Note en Croches, ſelon ſa valeur. (Voyez CROCHET.)

CROQUE-NOTE ou CROQUE-SOL, *ſ. m.* Nom qu'on donne par dériſion à ces Muſiciens ineptes, qui, verſés dans la combinaiſon des Notes, & en état de rendre à livre ouvert les Compoſitions les plus difficiles, exécutent au ſurplus ſans ſentiment, ſans expreſſion, ſans goût. Un *Croque-Sol* rendant plutôt les Sons que les phraſes, lit la Muſique la plus énergique ſans y rien comprendre, comme un Maître d'école pourroit lire un chef-d'œuvre d'éloquence, écrit avec les caracteres de ſa langue, dans une langue qu'il n'entendroit pas.

D.

D. Cette lettre ſignifie la même choſe dans la Muſique Françoiſe que *P.* dans l'Italienne ; c'eſt-à-dire, *Doux.* Les Italiens l'emploient auſſi quelquefois de même pour le mot *Dolce*, & ce mot *Dolce* n'eſt pas ſeulement oppoſé à *Fort*, mais à *Rude.*

D. C. (Voyez Da Capo.)

D *la re*, D *ſol re*, ou ſimplement D. Deuxieme Note de la Gamme naturelle ou Diatonique, laquelle s'appelle autrement *Re.* (Voyez Gamme.)

DA CAPO. Ces deux mots Italiens ſe trouvent fréquemment écrits à la fin des Airs en Rondeau, quelquefois tout au long, & ſouvent en abrégé par ces deux lettres, D. C. Ils marquent qu'ayant fini la ſeconde partie de l'Air, il en faut reprendre le commencement juſqu'au Point final. Quelquefois il ne faut pas reprendre tout-à-fait au commencement, mais à un lieu marqué d'un Renvoi. Alors, au lieu de ces mots *Da Capo*, on trouve écrits ceux-ci, *Al Segno.*

DACTYLIQUE, *adj.* Nom qu'on donnoit, dans l'ancienne Muſique, à cette eſpece de Rhythme dont la Meſure ſe partageoit en deux Tems égaux. (Voyez Rhythme.)

On appelloit auſſi *Dactylique* une ſorte de Nome où ce Rhythme étoit fréquemment employé, tel que le Nome Harmathias & le Nome Orthien.

Julius Pollux révoque en doute si le *Dactylique* étoit une sorte d'Instrument, ou une forme de Chant; doute qui se confirme par ce qu'en dit Aristide Quintilien dans son second Livre, & qu'on ne peut résoudre qu'en supposant que le mot *Dactylique* signifioit à la fois un Instrument & un Air, comme parmi nous les mots *Musette* & *Tambourin*.

DÉBIT, *s. m.* Récitation précipitée. Voyez l'Article suivant.

DEBITER, *v. a. pris en sens neutre.* C'est presser à dessein le Mouvement du Chant, & le rendre d'une maniere approchante de la rapidité de la parole; sens qui n'a lieu, non plus que le mot, que dans la Musique Françoise. On défigure toujours les Airs en les *Débitant*, parce que la Mélodie, l'Expression, la Grace y dépendent toujours de la précision du Mouvement, & que presser le Mouvement, c'est le détruire. On défigure encore le Récitatif François en le *Débitant*, parce qu'alors il en devient plus rude, & fait mieux sentir l'opposition choquante qu'il y a parmi nous entre l'Accent Musical & celui du Discours. A l'égard du Récitatif Italien, qui n'est qu'un parler harmonieux, vouloir le *Débiter*, ce seroit vouloir parler plus vîte que la parole, & par conséquent bredouiller : de sorte qu'en quelque sens que ce soit, le mot *Débit* ne signifie qu'une chose barbare, qui doit être proscrite de la Musique.

DECAMERIDE, *s. f.* C'est le nom de l'un des Elémens du Systême de M. Sauveur, qu'on peut voir dans les Mémoires de l'Académie des Sciences, année 1701.

Pour former un systême général qui fournisse le meilleur

Tempérament, & qu'on puiſſe ajuſter à tous les ſyſtêmes, cet Auteur, après avoir diviſé l'Octave en 43 parties, qu'il appelle *Mérides*, & ſubdiviſé chaque Méride en 7 parties, qu'il appelle *Eptamérides*, diviſe encore chaque *Eptaméride* en 10 autres parties, auxquelles il donne le nom de *Décamérides*. L'Octave ſe trouve ainſi diviſée en 3010 parties égales, par leſquelles on peut exprimer, ſans erreur ſenſible, les rapports de tous les Intervalles de la Muſique.

Ce mot eſt formé de δέκα, *dix*, & de μέρις, *partie*.

DÉCHANT ou DISCANT, *ſ. m.* Terme ancien par lequel on déſignoit ce qu'on a depuis appellé Contre-point. (Voyez CONTRE-POINT.)

DÉCLAMATION, *ſ. f.* C'eſt, en Muſique, l'art de rendre, par les inflexions & le nombre de la Mélodie, l'Accent grammatical & l'Accent oratoire. (Voyez ACCENT, RÉCITATIF.)

DÉDUCTION, *ſ. f.* Suite de Notes montant diatoniquement ou par Degrés conjoints. Ce terme n'eſt gueres en uſage que dans le Plain-Chant.

DEGRÉ, *ſ. m.* Différence de poſition ou d'élévation qui ſe trouve entre deux Notes placées dans une même Portée. Sur la même Ligne ou dans le même eſpace, elles ſont au même *Degré*; & elles y ſeroient encore, quand même l'une des deux ſeroit hauſſée ou baiſſée d'un ſemi-Ton par un Dièſe ou par un Bémol. Au contraire, elles pourroient être à l'Uniſſon, quoique poſées ſur différens *Degrés*; comme l'*ut* Bémol & le *ſi* naturel; le *fa* Dièſe & le *ſol* Bémol, &c.

Si deux Notes ſe ſuivent diatoniquement, de ſorte que

l'une étant sur une Ligne, l'autre soit dans l'espace voisin, l'Intervalle est d'un *Degré*; de deux, si elles sont à la Tierce; de trois, si elles sont à la Quarte; de sept, si elles sont à l'Octave, *&c.*

Ainsi, en ôtant 1 du nombre exprimé par le nom de l'Intervalle, on a toujours le nombre des *Degrés* diatoniques qui séparent les deux Notes.

Ces *Degrés* diatoniques ou simplement *Degrés*, sont encore appellés *Degrés conjoints*, par opposition aux *Degrés disjoints*, qui sont composés de plusieurs *Degrés* conjoints. Par exemple, l'Intervalle de Seconde est un *Degré* conjoint; mais celui de Tierce est un *Degré* disjoint, composé de deux *Degrés* conjoints; & ainsi des autres. (Voyez CONJOINT, DISJOINT, INTERVALLE.)

DÉMANCHER, *v. n.* C'est, sur les Instrumens à manche, tels que le Violoncelle, le Violon, *&c.* ôter la main gauche de sa position naturelle pour l'avancer sur une position plus haute ou plus à l'aigu. (Voyez POSITION.) Le Compositeur doit connoître l'étendue qu'a l'Instrument sans *Démancher*, afin que, quand il passe cette étendue & qu'il *Démanche*, cela se fasse d'une maniere praticable.

DEMI-JEU, A-DEMI-JEU, ou simplement A DEMI. Terme de Musique instrumentale qui répond à l'Italien *Sotto voce*, ou *Mezza voce*, ou *Mezzo forte*, & qui indique une maniere de jouer qui tienne le milieu entre le *Fort* & le *Doux*.

DEMI-MESURE, *s. f.* Espace de tems qui dure la moitié d'une Mesure. Il n'y a proprement de *Demi-Mesures* que

dans les Mesures dont les Tems sont en nombre pair : car dans la Mesure à trois Tems, la premiere *Demi-Mesure* commence avec le tems fort, & la seconde à contre-tems; ce qui les rend inégales.

DEMI-PAUSE, *s. f.* Caractere de Musique qui se fait comme il est marqué dans la *Fig.* 9. de la *Pl.* D. & qui marque un silence dont la durée doit être égale à celle d'une Demi-Mesure à quatre Tems, ou d'une Blanche. Comme il y a des Mesures de différentes valeurs, & que celle de la *Demi-Pause* ne varie point, elle n'équivaut à la moitié d'une Mesure, que quand la Mesure entiere vaut une Ronde; à la différence de la Pause entiere qui vaut toujours exactement une Mesure grande ou petite. (Voy. PAUSE.)

DEMI-SOUPIR. Caractere de Musique qui se fait comme il est marqué dans la *Fig.* 9. de la *Pl.* D. & qui marque un silence dont la durée est égale à celle d'une Croche ou de la moitié d'un Soupir. (Voyez SOUPIR.)

DEMI-TEMS. Valeur qui dure exactement la moitié d'un Tems. Il faut appliquer au *Demi-Tems*, par rapport au Tems, ce que j'ai dit ci-devant de la Demi-Mesure par rapport à la Mesure.

DEMI-TON. Intervalle de Musique valant à-peu-près la moitié d'un Ton, & qu'on appelle plus communément *Semi-Ton* (Voyez SEMI-TON.)

DESCENDRE, *v. n.* C'est baisser la voix, *vocem remittere*; c'est faire succéder les Sons de l'aigu au grave, ou du haut au bas. Cela se présente à l'œil par notre maniere de Noter.

DESSEIN, *f. m.* C'eſt l'invention & la conduite du ſujet, la diſpoſition de chaque Partie, & l'ordonnance générale du tout.

Ce n'eſt pas aſſez de faire de beaux Chants & une bonne Harmonie; il faut lier tout cela par un ſujet principal, auquel ſe rapportent toutes les parties de l'ouvrage, & par lequel il ſoit *un*. Cette unité doit régner dans le Chant, dans le Mouvement, dans le Caractere, dans l'Harmonie, dans la Modulation. Il faut que tout cela ſe rapporte à une idée commune qui le réuniſſe. La difficulté eſt d'aſſocier ces préceptes avec une élégante variété, ſans laquelle tout devient ennuyeux. Sans doute le Muſicien, auſſi-bien que le Poëte & le Peintre, peut tout oſer en faveur de cette variété charmante, pourvu que, ſous prétexte de contraſter, on ne nous donne pas pour des ouvrages bien deſſinés, des Muſiques toutes hachées, compoſées de petits morceaux étranglés, & de caracteres ſi oppoſés, que l'aſſemblage en faſſe un tout monſtrueux.

Non ut placidis coeant immitia, non ut
Serpentes avibus geminentur, tigribus agni.

C'eſt donc dans une diſtribution bien entendue, dans une juſte proportion entre toutes les parties, que conſiſte la perfection du *Deſſein*, & c'eſt ſur-tout en ce point que l'immortel Pergolèſe a montré ſon jugement, ſon goût, & a laiſſé ſi loin derriere lui tous ſes rivaux. Son *Stabat Mater*, ſon *Orfeo*, ſa *Serva Padrona* ſont, dans trois genres différens, trois chef-d'œuvres de *Deſſein* également parfaits.

Cette idée du *Dessein* général d'un ouvrage, s'applique aussi en particulier à chaque morceau qui le compose. Ainsi l'on dessine un Air, un Duo, un Chœur, &c. Pour cela, après avoir imaginé son sujet, on le distribue, selon les regles d'une bonne Modulation, dans toutes les Parties où il doit être entendu, avec une telle proportion qu'il ne s'efface point de l'esprit des Auditeurs, & qu'il ne se représente pourtant jamais à leur oreille qu'avec les graces de la nouveauté. C'est une faute de *Dessein* de laisser oublier son sujet; c'en est une plus grande de le poursuivre jusqu'à l'ennui.

DESSINER, *v. a.* Faire le Dessein d'une Piece ou d'un morceau de Musique. (Voyez DESSEIN.) *Ce Compositeur* Dessine *bien ses ouvrages. Voilà un chœur fort mal* Dessiné.

DESSUS, *f. m.* La plus aiguë des Parties de la Musique; celle qui regne au-dessus de toutes les autres. C'est dans ce sens qu'on dit dans la Musique instrumentale, *Dessus* de Violon, *Dessus* de Flûte ou de Hautbois, & en général *Dessus* de Symphonie.

Dans la Musique vocale, le *Dessus* s'exécute par des voix de femmes, d'enfans, & encore par des *Castrati* dont la voix, par des rapports difficiles à concevoir, gagne une Octave en haut, & en perd une en bas, au moyen de cette mutilation.

Le *Dessus* se divise ordinairement en premier & second, & quelquefois même en trois. La Partie vocale qui exécute le second *Dessus*, s'appelle *Bas-Dessus*, & l'on fait aussi des Récits à voix seule pour cette Partie. Un beau *Bas-Dessus*

plein

plein & ſonore, n'eſt pas moins eſtimé en Italie que les Voix claires & aiguës ; mais on n'en fait aucun cas en France. Cependant, par un caprice de la mode, j'ai vu fort applaudir, à l'Opéra de Paris, une Mlle. Gondré, qui, en effet, avoit un fort beau *Bas-Deſſus.*

DETACHÉ, *partic. pris ſubſtantivement.* Genre d'exécution par lequel, au lieu de ſoutenir les Notes durant toute leur valeur, on les ſépare par des ſilences pris ſur cette même valeur. Le *Détaché*, tout-à-fait bref & ſec, ſe marque ſur les Notes par des points alongés.

DETONNER, *v. n.* C'eſt ſortir de l'Intonation ; c'eſt altérer mal-à-propos la juſteſſe des Intervalles, & par conſéquent Chanter faux. Il y a des Muſiciens dont l'oreille eſt ſi juſte qu'ils ne *détonnent* jamais ; mais ceux-là ſont rares. Beaucoup d'autres ne *détonnent* point par une raiſon contraire ; car, pour ſortir du Ton, il faudroit y être entré. Chanter ſans Clavecin, crier, forcer ſa voix en haut ou en bas, & avoir plus d'égard au volume qu'à la juſteſſe, ſont des moyens preſque ſûrs de ſe gâter l'oreille, & de *Détonner.*

DIACOMMATIQUE, *adj.* Nom donné par M. Serre à une eſpece de quatrieme Genre, qui conſiſte en certaines Tranſitions harmoniques, par leſquelles la même Note reſtant en apparence ſur le même Degré, monte ou deſcend d'un Comma, en paſſant d'un Accord à un autre, avec lequel elle paroît faire liaiſon.

Par exemple, ſur ce paſſage de Baſſe $\overset{32}{\textit{fa}}$ $\overset{27}{\textit{re}}$ dans le Mode majeur d'*ut*, le $\overset{80}{\textit{la}}$, Tierce majeure de la premiere Note,

reſte pour devenir Quinte de *re* : or la Quinte juſte de $\overset{27}{re}$ ou de $\overset{54}{re}$, n'eſt pas $\overset{80}{la}$, mais $\overset{81}{la}$: ainſi le Muſicien qui entonne le *la* doit naturellement lui donner les deux Intonations conſécutives $\overset{80}{la}$ $\overset{81}{la}$, leſquelles different d'un Comma.

De même dans la Folie d'Eſpagne, au troiſieme Tems de la troiſieme Meſure : on peut y concevoir que la Tonique $\overset{80}{re}$ monte d'un Comma pour former la ſeconde $\overset{81}{re}$ du Mode majeur d'*ut*, lequel ſe déclare dans la Meſure ſuivante, & ſe trouve ainſi ſubitement amené par ce paralogiſme Muſical, par ce Double-emploi du *re*.

Lors encore que, pour paſſer bruſquement du Mode mineur de *la* en celui d'*ut* majeur, on change l'Accord de Septieme diminuée *ſol* Dièſe, *ſi*, *re*, *fa*, en Accord de ſimple Septieme *ſol*, *ſi*, *re*, *fa*, le Mouvement chromatique du *ſol* Dièſe au *ſol* naturel eſt bien le plus ſenſible, mais il n'eſt pas le ſeul; le *re* monte auſſi d'un Mouvement diacommatique de $\overset{80}{re}$ à $\overset{81}{re}$; quoique la Note le ſuppoſe permanent ſur le même Degré.

On trouvera quantité d'exemples de ce Genre *Diacommatique*, particuliérement lorſque la Modulation paſſe ſubitement du Majeur au Mineur, ou du Mineur au Majeur. C'eſt, ſur-tout dans l'Adagio, ajoute M. Serre, que les grands Maîtres, quoique guidés uniquement par le ſentiment, font uſage de ce genre de Tranſitions, ſi propre à donner à la Modulation une apparence d'indéciſion, dont l'oreille & le ſentiment éprouvent ſouvent des effets qui ne ſont point équivoques.

DIACOUSTIQUE, *s. f.* C'est la recherche des propriétés du Son réfracté en passant à travers différens milieux; c'est-à-dire, d'un plus dense dans un plus rare, & au contraire. Comme les rayons visuels se dirigent plus aisément que les Sons par des Lignes sur certains points, aussi les expériences de la *Diacoustique* sont-elles infiniment plus difficiles que celles de la Dioptrique. (Voyez Son.)

Ce mot est formé du Grec διὰ, *par*, & d'ἀκούω, *j'entends.*

DIAGRAMME, *s. m.* C'étoit, dans la Musique ancienne, la Table ou le modele qui présentoit à l'œil l'étendue générale de tous les Sons d'un systême, ou ce que nous appellons aujourd'hui, *Echelle*, *Gamme*, *Clavier.* (Voyez ces mots.)

DIALOGUE, *s. m.* Composition à deux voix ou deux Instrumens qui se répondent l'un à l'autre, & qui souvent se réunissent. La plupart des Scenes d'Opéra sont, en ce sens, des *Dialogues*, & les *Duo* Italiens en sont toujours : mais ce mot s'applique plus précisément à l'Orgue; c'est sur cet Instrument qu'un Organiste joue des *Dialogues*, en se répondant avec differens jeux, ou sur différens Claviers.

DIAPASON, *s. m.* Terme de l'ancienne Musique, par lequel les Grecs exprimoient l'Intervalle ou la Consonnance de l'Octave. (Voyez Octave.)

Les Facteurs d'Instrumens de Musique nomment aujourd'hui *Diapasons* certaines Tables où sont marquées les Mesures de ces Instrumens & de toutes leurs parties.

On appelle encore *Diapason* l'étendue convenable à une Voix ou à un Instrument. Ainsi, quand une Voix se force,

on dit qu'elle sort du *Diapason*, & l'on dit la même chose d'un Instrument dont les cordes sont trop lâches ou trop tendues, qui ne rend que peu de Son, ou qui rend un Son désagréable, parce que le Ton en est trop haut ou trop bas.

Ce mot est formé de διὰ, *par*, & πᾶσων, *toutes*; parce que l'Octave embrasse toutes les Notes du systême parfait.

DIAPENTE, *s. f.* Nom donné par les Grecs à l'Intervalle que nous appellons Quinte, & qui est la seconde des Consonnances. (Voyez Consonnance, Intervalle, Quinte.)

Ce mot est formé de διὰ, *par*, & de πέντε, *cinq*, parce qu'en parcourant cet Intervalle diatoniquement on prononce cinq différens Sons.

DIAPENTER, *en latin* DIAPENTISSARE, *v. n.* Mot barbare employé par Muris & par nos anciens Musiciens. (Voyez Quinter.)

DIAPHONIE, *s. f.* Nom donné par les Grecs à tout Intervalle ou Accord dissonant, parce que les deux Sons se choquant mutuellement, se divisent, pour ainsi dire, & font sentir désagréablement leur différence. Gui Arétin donne aussi le nom de *Diaphonie* à ce qu'on a depuis appellé *Discant*, à cause des deux Parties qu'on y distingue.

DIAPTOSE, Intercidence, ou petite Chûte, *s. f.* C'est dans le Plain-Chant une sorte de Périélèse, ou de passage qui se fait sur la derniere Note d'un Chant, ordinairement après un grand Intervalle en montant. Alors, pour assurer la justesse de cette finale, on la marque deux fois en séparant cette répétition par une troisieme Note que l'on baisse

d'un Degré en maniere de Note sensible, comme *ut si ut* ou *mi re mi.*

DIASCHISMA, *s. m.* C'est, dans la Musique ancienne, un Intervalle faisant la moitié du semi-Ton mineur. Le rapport en est de 24 à $\sqrt[2]{600}$, & par conséquent irrationnel.

DIASTEME, *s. m.* Ce mot, dans la Musique ancienne, signifie proprement *Intervalle*, & c'est le nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle simple, par opposition à l'Intervalle composé qu'ils appelloient *Systême.* (Voyez INTERVALLE, SYSTÊME.)

DIATESSARON. Nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appelions *Quarte*, & qui est la troisieme des Consonnances. (Voyez CONSONNANCE, INTERVALLE, QUARTE.)

Ce mot est composé de διὰ, *par*, & du génitif de τέσσαρες, *quatre*; parce qu'en parcourant diatoniquement cet Intervalle, on prononce quatre différens Sons.

DIATESSERONER, *en latin* DIATESSERONARE, *v. n.* Mot barbare employé par Muris & par nos anciens Musiciens. (Voyez QUARTER.)

DIATONIQUE, *adj.* Le Genre *Diatonique* est celui des trois qui procede par Tons & semi-Tons majeurs, selon la division naturelle de la Gamme; c'est-à-dire, celui dont le moindre Intervalle est d'un Degré conjoint: ce qui n'empêche pas que les Parties ne puissent procéder par de plus grands Intervalles, pourvu qu'ils soient tous pris sur des Degrés *Diatoniques.*

Ce mot vient du Grec διὰ, *par*, & de τονος, *Ton*; c'est-à-dire, passant d'un Ton à un autre.

Le genre *Diatonique* des Grecs résultoit de l'une des trois regles principales qu'ils avoient établies pour l'Accord des Tétracordes. Ce Genre se divisoit en plusieurs especes, selon les divers rapports dans lesquels se pouvoit diviser l'Intervalle qui le déterminoit ; car cet Intervalle ne pouvoit se resserrer au-delà d'un certain point sans changer de Genre. Ces diverses especes du même Genre sont appellées χρόας, *couleurs*, par Ptolomée qui en distingue six ; mais la seule en usage dans la pratique étoit celle qu'il appelle *Diatonique-Ditonique*, dont le Tétracorde étoit composé d'un semi-Ton foible & de deux Tons majeurs. Aristoxène divise ce même Genre en deux especes seulement ; savoir, le *Diatonique tendre* ou *mol*, & le *Syntonique* ou *dur*. Ce dernier revient au *Diatonique* de Ptolomée. (Voyez les rapports de l'un & de l'autre, *Pl.* M. *Fig.* 5.)

Le Genre *Diatonique* moderne résulte de la marche consonnante de la Basse sur les Cordes d'un même Mode, comme on peut le voir par la *Figure* 7 de la *Planche* K. Les rapports en ont été fixés par l'usage des mêmes Cordes en divers Tons ; de sorte que, si l'Harmonie a d'abord engendré l'Echelle *Diatonique*, c'est la Modulation qui l'a modifiée ; & cette Echelle, telle que nous l'avons aujourd'hui, n'est exacte ni quant au Chant, ni quant à l'Harmonie, mais seulement quant au moyen d'employer les mêmes Sons à divers usages.

Le Genre *Diatonique* est, sans contredit, le plus naturel des trois, puisqu'il est le seul qu'on peut employer sans changer de Ton. Aussi l'Intonation en est-elle incompara-

blement plus aisée que celle des deux autres, & l'on ne peut gueres douter que les premiers Chants n'aient été trouvés dans ce Genre : mais il faut remarquer que, selon les loix de la Modulation, qui permet & qui prescrit même le passage d'un Ton & d'un Mode à l'autre, nous n'avons presque point, dans notre Musique, de *Diatonique* bien pur. Chaque Ton particulier est bien, si l'on veut, dans le Genre *Diatonique*; mais on ne sauroit passer de l'un à l'autre sans quelque Transition chromatique, au moins sous-entendue dans l'Harmonie. Le *Diatonique* pur, dans lequel aucun des Sons n'est altéré ni par la Clef, ni accidentellement, est appellé par Zarlin *Diatono-diatonique*. & il en donne pour exemple le Plain-Chant de l'Eglise. Si la Clef est armée d'un Bemol, pour-lors c'est, selon lui, le *Diatonique mol*, qu'il ne faut pas confondre avec celui d'Aristoxène. (Voyez Mol.) A l'égard de la Transposition par Dièse, cet Auteur n'en parle point, & l'on ne la pratiquoit pas encore de son tems. Sans doute, il lui auroit donné le nom de *Diatonique dur*, quand même il en auroit résulté un Mode mineur, comme celui d'*E la mi* : car dans ces tems où l'on n'avoit point encore les notions Harmoniques de ce que nous appellons Tons & Modes, & où l'on avoit déjà perdu les autres notions que les Anciens attachoient aux mêmes mots, on regardoit plus aux altérations particulieres des Notes qu'aux rapports généraux qui en résultoient. (Voyez Transposition.)

Sons *ou* Cordes Diatoniques. Euclide distingue sous ce nom, parmi les Sons mobiles, ceux qui ne participent

point du Genre épais, même dans le Chromatique & l'Enharmonique. Ces Sons, dans chaque Genre, sont au nombre de cinq; savoir, le troisieme de chaque Tétracorde; & ce sont les mêmes que d'autres Auteurs appellent *Apycni.* (Voyez APYCNI, GENRE, TÉTRACORDE.)

DIAZEUXIS, *s. f.* Mot Grec qui signifie *division*, *séparation*, *disjonction.* C'est ainsi qu'on appelloit, dans l'ancienne Musique, le Ton qui séparoit deux Tétracordes disjoints, & qui, ajouté à l'un des deux, en formoit la *Diapente.* C'est notre *Ton* majeur, dont le rapport est de 8 à 9, & qui est en effet la différence de la Quinte à la Quarte.

La *Diazeuxis* se trouvoit, dans leur Musique, entre la Mèse & la Paramèse, c'est-à-dire, entre le Son le plus aigu du second Tétracorde & le plus grave du troisieme; ou bien entre la Nete Synneménon & la Paramese hyperboléon, c'est-à-dire, entre le troisieme & le quatrieme Tétracorde; selon que la Disjonction se faisoit dans l'un ou dans l'autre lieu : car elle ne pouvoit se pratiquer à la fois dans tous les deux.

Les Cordes homologues des deux Tétracordes, entre lesquels il y avoit *Diazeuxis*, sonnoient la Quinte, au lieu qu'elles sonnoient la Quarte quand ils étoient conjoints.

DIESER, *v. a.* C'est armer la Clef de Dièses, pour changer l'ordre & le lieu des semi-Tons majeurs, ou donner à quelque Note un Dièse accidentel, soit pour le Chant, soit pour la Modulation. (Voyez DIESE.)

DIESIS, *s. m.* C'est, selon le vieux Bacchius, le plus petit

petit Intervalle de l'ancienne Musique. Zarlin dit que Philolaüs Pythagoricien, donna le nom de *Diésis* au Limma ; mais il ajoute peu après que le *Diésis* de Pythagore est la différence du Limma & de l'Apotome. Pour Aristoxène, il divisoit sans beaucoup de façons le *Ton* en deux parties égales ; ou en trois, ou en quatre. De cette derniere division résultoit le *Dièse* enharmonique mineur ou Quart-de-Ton ; de la seconde, le *Dièse* mineur chromatique ou le tiers d'un Ton ; & de la troisieme, le *Dièse* majeur qui faisoit juste un demi-Ton.

DIÈSE ou DIESIS, chez les Modernes, n'est pas proprement, comme chez les Anciens, un Intervalle de Musique ; mais un signe de cet Intervalle, qui marque qu'il faut élever le Son de la Note devant laquelle il se trouve, au-dessus de celui qu'elle devroit avoir naturellement ; sans cependant la faire changer de Degré ni même de nom. Or comme cette élévation se peut faire du moins de trois manieres dans les Genres établis, il y a trois sortes de *Dièses ;* savoir,

1°. Le *Dièse* enharmonique mineur ou simple *Dièse*, qui se figure par une croix de Saint André, ainsi ✕. Selon tous nos Musiciens, qui suivent la pratique d'Aristoxène, il éleve la Note d'un Quart-de-Ton ; mais il n'est proprement que l'excès du semi-Ton majeur sur le semi-Ton mineur. Ainsi du *mi* naturel au *fa* Bémol, il y a un Dièse enharmonique dont le rapport est de 125 à 128.

2°. Le *Dièse* chromatique, double *Dièse* ou *Dièse* ordinaire, marqué par une double croix ✱ éleve la Note d'un

semi-Ton mineur. Cet Intervalle est égal à celui du Bémol; c'est-à-dire; la différence du semi-Ton majeur au Ton mineur : ainsi, pour monter d'un Ton depuis le *mi* naturel, il faut passer au *fa Dièse*. Le rapport de ce *Dièse* est de 24 à 25. Voyez sur cet Article une remarque essentielle au mot *semi-Ton*.

3°. Le *Dièse* enharmonique majeur ou triple *Dièse*, marqué par une croix triple élevé, selon les Aristoxéniens, la Note d'environ trois quarts de Ton. Zarlin dit qu'il l'éleve d'un semi-Ton mineur; ce qui ne sauroit s'entendre de notre semi-Ton, puisqu'alors ce *Dièse* ne différeroit en rien de notre *Dièse* chromatique.

De ces trois *Dièses*, dont les Intervalles étoient tous pratiqués dans la Musique ancienne, il n'y a plus que le chromatique qui soit en usage dans la nôtre, l'Intonation des *Dièses* enharmoniques étant pour nous d'une difficulté presque insurmontable, & leur usage étant d'ailleurs aboli par notre systême tempéré.

Le *Dièse*, de même que le Bémol, se place toujours à gauche, devant la Note qui le doit porter; & devant ou après le chiffre, il signifie la même chose que devant une Note. (Voyez Chiffres.) Les *Dièses* qu'on méle parmi les Chiffres de la Basse-continue, ne sont souvent que de simples croix comme le *Dièse* enharmonique : mais cela ne sauroit causer d'équivoque, puisque celui-ci n'est plus en usage.

Il y a deux manieres d'employer le *Dièse* : l'une accidentelle, quand dans le cours du Chant on le place à la gauche

d'une Note. Cette Note dans les Modes majeurs se trouve le plus communément la quatrieme du Ton ; dans les Modes mineurs, il faut le plus souvent deux *Dièses* accidentels, sur-tout en montant ; savoir, un sur la sixieme Note, & un autre sur la septieme. Le *Dièse* accidentel n'altere que la Note qui le suit immédiatement ; ou, tout au plus, celles qui dans la même Mesure se trouvent sur le même Degré, & quelquefois à l'Octave, sans aucun signe contraire.

L'autre maniere est d'employer le *Dièse* à la Clef, & alors il agit dans toute la suite de l'Air & sur toutes les Notes qui sont placées sur le même Degré où est le *Dièse*, à moins qu'il ne soit contrarié par quelque Bémol ou Béquarre, ou bien que la Clef ne change.

La position des *Dièses* à la Clef n'est pas arbitraire, non plus que celle des Bémols ; autrement les deux semi-Tons de l'Octave seroient sujets à se trouver entr'eux hors des Intervalles prescrits. Il faut donc appliquer aux *Dièses* un raisonnement semblable à celui que nous avons fait au mot Bémol, & l'on trouvera que l'ordre des *Dièses* qui convient à la Clef est celui des Notes suivantes, en commençant par *fa* & montant successivement de Quinte, ou descendant de Quarte jusqu'au *la*, auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *Dièse* du *mi*, qui le suivroit, ne differe point du *fa* sur nos Claviers.

ORDRE DES DIESES A LA CLEF.

Fa, *Ut*, *Sol*, *Re*, *La*, &c.

Il faut remarquer qu'on ne ſauroit employer un *Dièſe* à la Clef ſans employer auſſi ceux qui le précedent ; ainſi le *Dièſe* de l'*ut* ne ſe poſe qu'avec celui du *fa* ; celui du *ſol* qu'avec les deux précédens, &c.

J'ai donné, au mot *Clef tranſpoſée*, une formule pour trouver tout d'un coup ſi un Ton ou Mode doit porter des *Dièſes* à la Clef, & combien.

Voilà l'acception du mot *Dièſe*, & ſon uſage, dans la pratique. Le plus ancien manuſcrit où j'en aie vu le ſigne employé, eſt celui de Jean de Muris ; ce qui me fait croire qu'il pourroit bien être de ſon invention. Mais il ne paroît avoir, dans ſes exemples, que l'effet du Béquarre : auſſi cet Auteur donne-t-il toujours le nom de *Diéſis* au ſemi-Ton majeur.

On appelle *Dièſes*, dans les calculs harmoniques, certains Intervalles plus grands qu'un Comma & moindres qu'un ſemi-Ton, qui font la différence d'autres Intervalles engendrés par les progreſſions & rapports des Conſonnances. Il y a trois de ces *Dièſes*. 1°. le *Dièſe majeur*, qui eſt la différence du ſemi-Ton majeur au ſemi-Ton mineur, & dont le rapport eſt de 125 à 128. 2°. le *Dièſe mineur*, qui eſt la différence du ſemi-Ton mineur au *Dièſe majeur*, & en rapport de 3072 à 3125. 3°. & le *Dièſe maxime*, en rapport de 243 à 250, qui eſt la différence du Ton mineur au ſemi-Ton maxime. (Voyez SEMI-TON.)

Il faut avouer que tant d'acceptions diverſes du même mot dans le même Art, ne ſont gueres propres qu'à cauſer de fréquentes équivoques, & à produire un embrouillement continuel.

DIEZEUGMENON, *génit. fém. plur.* Tétracorde *Diezeugmenon* ou *des Séparées*, eſt le nom que donnoient les Grecs à leur troiſieme Tétracorde, quand il étoit disjoint d'avec le ſecond. (Voyez TÉTRACORDE.)

DIMINUÉ, *adj.* Intervalle *diminué* eſt tout Intervalle mineur dont on retranche un ſemi-Ton par un Dièſe à la Note inférieure, ou par un Bémol à la ſupérieure. A l'égard des Intervalles juſtes que forment les Conſonnances parfaites, lorſqu'on les diminue d'un ſemi-Ton l'on ne doit point les appeller *Diminués*, mais *Faux*; quoiqu'on diſe quelquefois mal-à-propos *Quarte diminuée*, au lieu de dire Fauſſe-Quarte, & *Octave Diminuée*, au lieu de dire Fauſſe-Octave.

DIMINUTION, *ſ. f.* Vieux mot, qui ſignifioit la diviſion d'une Note longue, comme une Ronde ou une Blanche, en pluſieurs autres Notes de moindre valeur. On entendoit encore par ce mot tous les Fredons & autres paſſages qu'on a depuis appellés *Roulemens* ou *Roulades*. (Voyez ces mots.)

DIOXIE, *ſ. f.* C'eſt, au rapport de Nicomaque, un nom que les Anciens donnoient quelquefois à la Conſonnance de la Quinte, qu'ils appelloient plus communément *Diapente*. (Voyez DIAPENTE.)

DIRECT, *adj.* Un Intervalle *direct* eſt celui qui fait un

Harmonique quelconque ſur le Son fondamental qui le produit. Ainſi la Quinte, la Tierce majeure, l'Octave, & leurs Répliques ſont rigoureuſement les ſeuls Intervalles *directs* : mais par extenſion l'on appelle encore Intervalles *directs* tous les autres, tant conſonnans que diſſonans, que fait chaque Partie avec le Son fondamental pratique, qui eſt ou doit être au-deſſous d'elle ; ainſi la Tierce mineure eſt un Intervalle *direct* ſur un Accord en Tierce mineure, & de même la Septieme ou la Sixte-ajoutée ſur les Accords qui portent leur nom.

Accord direct eſt celui qui a le Son fondamental au grave & dont les Parties ſont diſtribuées, non pas ſelon leur ordre le plus naturel, mais ſelon leur ordre le plus rapproché. Ainſi l'Accord parfait *direct* n'eſt pas Octave, Quinte & Tierce, mais Tierce, Quinte & Octave.

DISCANT ou DÉCHANT, *ſ. m.* C'étoit, dans nos anciennes Muſiques, cette eſpece de Contre-point que compoſoient ſur-le-champ les Parties ſupérieures en chantant impromptu ſur le Tenor ou la Baſſe ; ce qui fait juger de la lenteur avec laquelle devoit marcher la Muſique, pour pouvoir être exécutée de cette maniere par des Muſiciens auſſi peu habiles que ceux de ce tems-là. *Diſcantat*, dit Jean de Muris, *qui ſimul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex diſtinctis Sonis Sonus unus fiat, non unitate ſimplicitatis, ſed dulcis concordiſque mixtionis unione.* Après avoir expliqué ce qu'il entend par Conſonnances, & le choix qu'il convient de faire entr'elles, il reprend aigrement les Chanteurs de ſon tems qui les pratiquoient preſque indifféremment,

« De quel front, dit-il, si nos Regles sont bonnes, osent » *Déchanter* ou composer le *Discant*, ceux qui n'entendent » rien au choix des Accords, qui ne se doutent pas même » de ceux qui sont plus ou moins concordans, qui ne sa- » vent ni desquels il faut s'abstenir, ni desquels on doit user » le plus fréquemment, ni dans quels lieux il les faut em- » ployer, ni rien de ce qu'exige la pratique de l'Art bien » entendu ? S'ils rencontrent, c'est par hasard ; leurs Voix » errent sans regle sur le Tenor : qu'elles s'accordent, si » Dieu le veut ; ils jettent leurs Sons à l'aventure, comme » la pierre que lance au but une main mal-adroite, & qui » de cent fois le touche à peine une ». Le bon Magister Muris apostrophe ensuite ces corrupteurs de la pure & simple Harmonie, dont son siecle abondoit ainsi que le nôtre. *Heu ! proh dolor ! His temporibus aliqui suum defectum inepto proverbio colorare moliuntur. Iste est, inquiunt, novus discantandi modus, novis scilicet uti consonantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui tales defectùs agnoscunt, offendunt sensum ; nam inducere cùm deberent delectationem, adducunt tristitiam. O incongruum proverbium ! ô mala coloratio ! irrationabilis excusatio ! ô magnus abusus, magna ruditas, magna bestialitas, ut asinus sumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro pisce, serpens pro salmone ! Sic enim concordiæ confunduntur cum discordiis, ut nullatenùs una distinguatur ab aliâ. O ! si antiqui periti Musicæ doctores tales audissent Discantatores, quid dixissent ? Quid fecissent ? Sic discantantem increparent, & dicerent : Non hunc discantum quo uteris de me sumis. Non tuum cantum unum & concor-*

dantem cum me facis. De quo te intromittis ? Mihi non congruis, mihi adverſarius, ſcandalum tu mihi es ; ô utinam taceres ! Non concordas, ſed deliras & diſcordas.

DISCORDANT, *adj.* On appelle ainſi tout Inſtrument dont on joue & qui n'eſt pas d'accord, toute voix qui chante faux, toute Partie qui ne s'accorde pas avec les autres. Une Intonation qui n'eſt pas juſte fait un Ton *faux*. Une ſuite de Tons *faux* fait un Chant *diſcordant* ; c'eſt la différence de ces deux mots.

DISDIAPASON, *ſ. m.* Nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appellons *double Octave*.

Le *Diſdiapaſon* eſt à-peu-près la plus grande étendue que puiſſent parcourir les voix humaines ſans ſe forcer ; il y en a même aſſez peu qui l'entonnent bien pleinement. C'eſt pourquoi les Grecs avoient borné chacun de leurs Modes à cette étendue & lui donnoient le nom de Syſtême parfait. (Voy. MODE, GENRE, SYSTÊME.)

DISJOINT, *adj.* Les Grecs donnoient le nom relatif de *Disjoints* à deux Tétracordes qui ſe ſuivoient immédiatement, lorſque la corde la plus grave de l'aigu étoit un *Ton* au-deſſus de la plus aiguë du grave, au lieu d'être la même. Ainſi les deux Tétracordes Hypaton & Diezeugménon étoient *Disjoints*, & les deux Tétracordes Synnéménon & Hyperboléon l'étoient auſſi. (Voyez TÉTRACORDE.)

On donne, parmi nous, le nom de *Disjonts* aux Intervalles qui ne ſe ſuivent pas immédiatement, mais ſont ſéparés par un autre Intervalle. Ainſi ces deux Intervalles *ut mi* & *ſol ſi* ſont *Disjoints*. Les Degrés qui ne ſont pas conjoints,

joints, mais qui sont composés de deux ou plusieurs Degrés conjoints, s'appellent aussi Degrés *Disjoints*. Ainsi chacun des deux Intervalles dont je viens de parler forme un Degré *Disjoint*.

DISJONCTION. C'étoit, dans l'ancienne Musique, l'espace qui séparoit la Mèse de la Paramèse, ou en général un Tétracorde du Tétracorde voisin, lorsqu'ils n'étoient pas conjoints. Cet espace étoit d'un *Ton*, & s'appelloit en Grec *Diazeuxis*.

DISSONANCE, *s. f.* Tout Son qui forme avec un autre, un Accord désagréable à l'oreille, ou mieux, tout Intervalle qui n'est pas consonnant. Or, comme il n'y a point d'autres Consonnances que celles que forment entr'eux & avec le fondamental les Sons de l'Accord parfait, il s'ensuit que tout autre Intervalle est une véritable *Dissonance* : même les Anciens comptoient pour telles les Tierces & les Sixtes, qu'ils retranchoient des Accords consonnans.

Le terme de *Dissonance* vient de deux mots, l'un Grec, l'autre Latin, qui signifient *sonner à double*. En effet, ce qui rend la *Dissonance* désagréable, est que les Sons qui la forment, loin de s'unir à l'oreille, se repoussent, pour ainsi dire, & sont entendus par elle comme deux Sons distincts, quoique frappés à la fois.

On donne le nom de *Dissonance*, tantôt à l'Intervalle & tantôt à chacun des deux Sons qui le forment. Mais quoique deux Sons dissonent entr'eux, le nom de *Dissonance* se donne plus spécialement à celui des deux qui est étranger à l'Accord.

Il y a une infinité de *Dissonances* possibles ; mais comme dans la Musique on exclud tous les Intervalles que le Systême reçu ne fournit pas, elles se réduisent à un petit nombre ; encore pour la pratique ne doit-on choisir parmi celles-là que celles qui conviennent au Genre & au Mode, & enfin exclure même de ces dernieres celles qui ne peuvent s'employer selon les regles prescrites. Quelles sont ces regles ? Ont-elles quelque fondement naturel, ou sont-elles purement arbitraires ? Voilà ce que je me propose d'examiner dans cet Article.

Le principe physique de l'Harmonie se tire de la production de l'Accord parfait par la résonnance d'un Son quelconque : toutes les Consonnances en naissent, & c'est la Nature même qui les fournit. Il n'en va pas ainsi de la *Dissonance*, du moins telle que nous la pratiquons. Nous trouvons bien, si l'on veut, sa génération dans les progressions des Intervalles consonnans & dans leurs différences ; mais nous n'appercevons pas de raison physique qui nous autorise à l'introduire dans le corps même de l'Harmonie. Le P. Mersenne se contente de montrer la génération par le calcul & les divers rapports des *Dissonances*, tant de celles qui sont rejettées, que de celles qui sont admises ; mais il ne dit rien du droit de les employer. M. Rameau dit en termes formels, que la *Dissonance* n'est pas naturelle à l'Harmonie, & qu'elle n'y peut être employée que par le secours de l'Art. Cependant, dans un autre Ouvrage, il essaye d'en trouver le principe dans les rapports des nombres & les proportions harmonique & arithmétique, comme s'il y avoit quelque

identité entre les propriétés de la quantité abſtraite & les ſenſations de l'ouïe. Mais après avoir bien épuiſé des analogies, après bien des métamorphoſes de ces diverſes proportions les unes dans les autres, après bien des opérations & d'inutiles calculs, il finit par établir, ſur de légeres convenances, la *Diſſonance* qu'il s'eſt tant donné de peine à chercher. Ainſi, parce que dans l'ordre des Sons harmoniques la proportion arithmétique lui donne, par les longueurs des cordes, une Tierce mineure au grave, (remarquez qu'elle la donne à l'aigu par le calcul des vibrations) il ajoute au grave de la ſous-Dominante une nouvelle Tierce mineure. La proportion harmonique lui donne une Tierce mineure à l'aigu, (elle la donneroit au grave par les vibrations) & il ajoute à l'aigu de la Dominante une nouvelle Tierce mineure. Ces Tierces ainſi ajoutées ne font point, il eſt vrai, de proportions avec les rapports précédens ; les rapports mêmes qu'elles devroient avoir ſe trouvent altérés ; mais n'importe : M. Rameau fait tout valoir pour le mieux ; la proportion lui ſert pour introduire la *Diſſonance*, & le défaut de proportion pour la faire ſentir.

L'illuſtre Géometre qui a daigné interpréter au Public le Syſtême de M. Rameau, ayant ſupprimé tous ces vains calculs, je ſuivrai ſon exemple, ou plutôt je tranſcrirai ce qu'il dit de la *Diſſonance*, & M. Rameau me devra des remercîmens d'avoir tiré cette explication, des *Elémens de Muſique*, plutôt que de ſes propres écrits.

Suppoſant qu'on connoiſſe les cordes eſſentielles du Ton ſelon le Syſtême de M. Rameau ; ſavoir, dans le Ton d'*ut*,

la Tonique *ut*, la Dominante *ſol* & la ſous-Dominante *fa*; on doit ſavoir auſſi que ce même Ton d'*ut* a les deux cordes *ut* & *ſol* communes avec le Ton de *ſol*, & les deux cordes *ut* & *fa* communes avec le Ton de *fa*. Par conſéquent cette marche de Baſſe *ut ſol* peut appartenir au Ton d'*ut* ou au Ton de *ſol*, comme la marche de Baſſe *fa ut* ou *ut fa*, peut appartenir au Ton d'*ut* ou au Ton de *fa*. Donc, quand on paſſe d'*ut* à *fa* ou à *ſol* dans une Baſſe-fondamentale, on ignore encore juſques-là dans quel Ton l'on eſt. Il ſeroit pourtant avantageux de le ſavoir & de pouvoir, par quelque moyen, diſtinguer le générateur de ſes Quintes.

On obtiendra cet avantage en joignant enſemble les Sons *ſol* & *fa* dans une même Harmonie; c'eſt-à-dire, en joignant à l'Harmonie *ſol ſi re* de la Quinte *ſol* l'autre Quinte *fa*, en cette maniere *ſol ſi re fa* : ce *fa* ajouté étant la Septieme de *ſol* fait *Diſſonance* : c'eſt pour cette raiſon que l'Accord *ſol ſi re fa* eſt appellé Accord diſſonant ou Accord de Septieme. Il ſert à diſtinguer la Quinte *ſol* du générateur *ut*, qui porte toujours, ſans mélange & ſans altération, l'Accord parfait *ut mi ſol ut*, donné par la nature même. (Voyez Accord, Consonnance, Harmonie.) Par-là on voit que, quand on paſſe d'*ut* à *ſol*, on paſſe en même tems d'*ut* à *fa*, parce que le *fa* ſe trouve compris dans l'Accord de *ſol*, & le Ton d'*ut* ſe trouve, par ce moyen, entiérement déterminé, parce qu'il n'y a que ce Ton ſeul auquel les Sons *fa* & *ſol* appartiennent à la fois.

Voyons maintenant, continue M. d'Alembert, ce que nous ajouterons à l'Harmonie *fa la ut* de la Quinte *fa* au-

deſſous du générateur, pour diſtinguer cette Harmonie de celle de ce même générateur. Il ſemble d'abord que l'on doive y ajouter l'autre Quinte *ſol*, afin que le générateur *ut* paſſant à *ſa*, paſſe en même tems à *ſol*, & que le Ton ſoit déterminé par-là : mais cette introduction de *ſol* dans l'Accord *ſa la ut*, donneroit deux Secondes de ſuite, *ſa ſol*, *ſol la*, c'eſt-à-dire, deux *Diſſonances* dont l'union ſeroit trop déſagréable à l'oreille ; inconvénient qu'il faut éviter : car ſi, pour diſtinguer le Ton, nous altérons l'Harmonie de cette Quinte *ſa*, il ne faut l'altérer que le moins qu'il eſt poſſible.

C'eſt pourquoi, au lieu de *ſol*, nous prendrons ſa Quinte *re*, qui eſt le Son qui en approche le plus ; & nous aurons pour la ſous-Dominante *ſa* l'Accord *ſa la ut re*, qu'on appelle Accord de Grande-Sixte, ou Sixte-ajoutée.

On peut remarquer ici l'analogie qui s'obſerve entre l'Accord de la Dominante *ſol*, & celui de la ſous-Dominante *ſa*.

La Dominante *ſol*, en montant au-deſſus du générateur, a un Accord tout composé de Tierces en montant depuis *ſol* ; *ſol ſi re ſa*. Or la ſous-Dominante *ſa* étant au-deſſous du générateur *ut*, on trouvera, en deſcendant d'*ut* vers *ſa* par Tierces, *ut la ſa re*, qui contient les mêmes Sons que l'Accord *ſa la ut re* donne à la ſous-Dominante *ſa*.

On voit de plus, que l'altération de l'Harmonie des deux Quintes ne conſiſte que dans la Tierce mineure *re ſa*, ou *ſa re*, ajoutée de part & d'autre à l'Harmonie de ces deux Quintes.

Cette explication est d'autant plus ingénieuse, qu'elle montre à la fois l'origine, l'usage, la marche de la *Dissonance*, son rapport intime avec le Ton, & le moyen de déterminer réciproquement l'un par l'autre. Le défaut que j'y trouve, mais défaut essentiel qui fait tout crouler, c'est l'emploi d'une corde étrangere au Ton, comme corde essentielle du Ton; & cela par une fausse analogie qui, servant de base au Systême de M. Rameau, le détruit en s'évanouissant.

Je parle de cette Quinte au-dessous de la Tonique, de cette sous-Dominante entre laquelle & la Tonique on n'apperçoit pas la moindre liaison qui puisse autoriser l'emploi de cette sous-Dominante, non-seulement comme corde essentielle du Ton, mais même en quelque qualité que ce puisse être. En effet, qu'y a-t-il de commun entre la résonnance, le frémissement des Unissons d'*ut*, & le Son de sa Quinte en dessous? Ce n'est point parce que la corde entiere est un *fa*, que ses aliquotes résonnent au Son d'*ut*, mais parce qu'elle est un multiple de la corde *ut*, & il n'y a aucun des multiples de ce même *ut* qui ne donne un semblable phénomene. Prenez le septuple, il frémira & résonnera dans ses Parties ainsi que le triple; est-ce à dire que le Son de ce septuple ou ses Octaves soient des cordes essentielles du Ton? Tant s'en faut, puisqu'il ne forme pas même avec la Tonique un rapport commensurable en Notes.

Je sais que M. Rameau a prétendu qu'au Son d'une corde quelconque, une autre corde à sa douzieme en dessous frémissoit sans résonner; mais, outre que c'est un étrange phénomene en acoustique qu'une corde sonore qui vibre & ne

résonne pas, il est maintenant reconnu que cette prétendue expérience est une erreur, que la corde grave frémit parce qu'elle se partage, & qu'elle paroît ne pas résonner parce qu'elle ne rend dans ses Parties que l'Unisson de l'aigu, qui ne se distingue pas aisément.

Que M. Rameau nous dise donc qu'il prend la Quinte en dessous, parce qu'il trouve la Quinte en dessus, & que ce jeu des Quintes lui paroît commode pour établir son Systême; on pourra le féliciter d'une ingénieuse invention : mais qu'il ne l'autorise point d'une expérience chimérique, qu'il ne se tourmente point à chercher dans les renversemens des proportions harmonique & arithmétique les fondemens de l'Harmonie, ni à prendre les propriétés des nombres pour celles des Sons.

Remarquez encore que si la contre-génération qu'il suppose pouvoit avoir lieu, l'Accord de la sous-Dominante *fa* ne devroit point porter une Tierce majeure, mais mineure, parce que le *la* Bémol est l'Harmonique véritable qui lui est assigné par ce renversement $\overset{1}{\textit{ut}}\ \overset{\frac{1}{3}}{\textit{fa}}\ \overset{\frac{1}{5}}{\textit{la}}$ ♭. De sorte qu'à ce compte la Gamme du Mode majeur devroit avoir naturellement la Sixte mineure; mais elle l'a majeure, comme quatrieme Quinte, ou comme Quinte de la seconde Note : ainsi voilà encore une contradiction.

Enfin, remarquez que la quatrieme Note donnée par la série des aliquotes, d'où naît le vrai Diatonique naturel, n'est point l'Octave de la prétendue sous-Dominante dans le rapport de 4 à 3, mais une autre quatrieme Note toute différente dans

le rapport de 11 à 8, ainſi que tout Théoricien doit l'appercevoir au premier coup-d'œil.

J'en appelle maintenant à l'expérience & à l'oreille des Muſiciens. Qu'on écoute combien la Cadence imparfaite de la ſous-Dominante à la Tonique eſt dure & ſauvage, en comparaiſon de cette même Cadence dans ſa place naturelle, qui eſt de la Tonique à la Dominante. Dans le premier cas, peut-on dire que l'oreille ne deſire plus rien après l'Accord de la Tonique? N'attend-on pas, malgré qu'on en ait, une ſuite ou une fin? Or, qu'eſt-ce qu'une Tonique après laquelle l'oreille deſire quelque choſe? Peut-on la regarder comme une véritable Tonique, & n'eſt-on pas alors réellement dans le Ton de *fa*, tandis qu'on penſe être dans celui d'*ut?* Qu'on obſerve combien l'Intonation diatonique & ſucceſſive de la quatrieme Note & de la Note ſenſible, tant en montant qu'en deſcendant, paroît étrangere au Mode, & même pénible à la Voix. Si la longue habitude y accoutume l'oreille & la Voix du Muſicien, la difficulté des Commençans à entonner cette Note doit lui montrer aſſez combien elle eſt peu naturelle. On attribue cette difficulté aux trois *Tons* conſécutifs : ne devroit-on pas voir que ces trois *Tons* conſécutifs, de même que la Note qui les introduit, donnent une Modulation barbare qui n'a nul fondement dans la Nature? Elle avoit aſſurément mieux guidé les Grecs, lorſqu'elle leur fit arrêter leur Tétracorde préciſément au *mi* de notre Échelle; c'eſt-à-dire, à la Note qui précede cette quatrieme; ils aimerent mieux prendre cette quatrieme en deſſous, & ils trouverent ainſi avec leur ſeule oreille, ce que toute notre théorie harmonique n'a pu encore nous faire appercevoir. Si

Si le témoignage de l'oreille & celui de la raiſon ſe réuniſſent, au moins dans le Syſtême donné pour rejetter la prétendue ſous-Dominante, non-ſeulement du nombre des cordes eſſentielles du Ton, mais du nombre des Sons qui peuvent entrer dans l'Echelle du Mode, que devient toute cette théorie des *Diſſonances ?* que devient l'explication du Mode mineur ? que devient tout le Syſtéme de M. Rameau ?

N'appercevant donc, ni dans la phyſique, ni dans le calcul, la véritable génération de la *Diſſonance*, je lui cherchois une origine purement mécanique, & c'eſt de la maniere ſuivante que je tâchois de l'expliquer dans l'Encyclopédie, ſans m'écarter du Syſtême pratique de M. Rameau.

Je ſuppoſe la néceſſité de la *Diſſonance* reconnue. (Voyez HARMONIE & CADENCE.) Il s'agit de voir où l'on doit prendre cette *Diſſonance* & comment il faut l'employer.

Si l'on compare ſucceſſivement tous les Sons de l'Echelle Diatonique avec le Son fondamental dans chacun des deux Modes, on n'y trouvera pour toute *Diſſonance* que la Seconde, & la Septieme, qui n'eſt qu'une Seconde renverſée, & qui fait réellement Seconde avec l'Octave. Que la Septieme ſoit renverſée de la Seconde, & non la Seconde de la Septieme, c'eſt ce qui eſt évident par l'expreſſion des rapports : car celui de la Seconde 8. 9. étant plus ſimple que celui de la Septieme 9. 16. l'Intervalle qu'il repréſente n'eſt pas, par conſéquent, l'engendré, mais le générateur.

Je ſais bien que d'autres Intervalles altérés peuvent deve-

Il faut remarquer encore que ces deux *Dissonances ;* savoir, la Sixte majeure & la Septieme mineure, ne different que d'un semi-Ton, & différeroient encore moins si les Intervalles étoient bien justes. A l'aide de cette observation l'on peut tirer du principe de la résonnance une origine très-approchée de l'une & de l'autre, comme je vais le montrer.

Les Harmoniques qui accompagnent un Son quelconque ne se bornent pas à ceux qui composent l'Accord parfait. Il y en a une infinité d'autres moins sensibles à mesure qu'ils deviennent plus aigus & leurs rapports plus composés, & ces rapports sont exprimés par la série naturelle des aliquotes $\frac{1}{2}\frac{1}{3}\frac{1}{4}\frac{1}{5}\frac{1}{6}\frac{1}{7}$, &c. Les six premiers termes de cette série donnent les Sons qui composent l'Accord parfait & ses Répliques, le septieme en est exclus ; cependant ce septieme terme entre comme eux dans la résonnance totale du Son générateur, quoique moins sensiblement : mais il n'y entre point comme Consonnance ; il y entre donc comme *Dissonance*, & cette *Dissonance* est donnée par la Nature. Reste à voir son rapport avec celles dont je viens de parler.

Or ce rapport est intermédiaire entre l'un & l'autre & fort rapproché de tous deux ; car le rapport de la Sixte majeure est $\frac{3}{5}$, & celui de la Septieme mineure $\frac{9}{16}$. Ces deux rapports réduits aux mêmes termes sont $\frac{48}{80}$ & $\frac{45}{80}$.

Le rapport de l'aliquote $\frac{1}{7}$ rapproché au simple par ses Octaves est $\frac{4}{7}$, & ce rapport réduit au même terme avec les précédens se trouve intermédiaire entre les deux, de cette maniere $\frac{336}{560}$ $\frac{320}{560}$ $\frac{315}{560}$; où l'on voit que ce rapport moyen ne differe de la Sixte majeure que d'un $\frac{1}{35}$, ou à-peu-près deux

Comma, & de la Septieme mineure que d'un $\frac{1}{112}$ qui eſt beaucoup moins qu'un Comma. Pour employer les mêmes Sons dans le genre Diatonique & dans divers Modes, il a falu les altérer; mais cette altération n'eſt pas aſſez grande pour nous faire perdre la trace de leur origine.

J'ai fait voir, au mot *Cadence*, comment l'introduction de ces deux principales *Diſſonances*, la Septieme & la Sixte-ajoutée, donne le moyen de lier une ſuite d'Harmonie en la faiſant monter ou deſcendre à volonté par l'entrelacement des *Diſſonances*.

Je ne parle point ici de la préparation de la *Diſſonance*, moins parce qu'elle a trop d'exceptions pour en faire une regle générale, que parce que ce n'en eſt pas ici le lieu. (Voyez Préparer.) A l'égard des *Diſſonances* par ſuppoſition ou par ſuſpenſion, voyez auſſi ces deux mots. Enfin, je ne dis rien non plus de la Septieme diminuée; Accord ſingulier dont j'aurai occaſion de parler au mot Enharmonique.

Quoique cette maniere de concevoir la *Diſſonance* en donne une idée aſſez nette, comme cette idée n'eſt point tirée du fond de l'Harmonie, mais de certaines convenances entre les Parties, je ſuis bien éloigné d'en faire plus de cas qu'elle ne mérite, & je ne l'ai jamais donnée que pour ce qu'elle valoit; mais on avoit juſqu'ici raiſonné ſi mal ſur la *Diſſonance*, que je ne crois pas avoir fait en cela pis que les autres. M. Tartini eſt le premier, & juſqu'à préſent le ſeul qui ait déduit une Théorie des *Diſſonances* des vrais principes de l'Harmonie. Pour éviter d'inutiles répétitions

doit faire liaison dans l'Accord suivant. L'Intervalle que doit former la Basse-fondamentale en quittant l'Accord, doit donc être déterminé sur ces deux conditions ; 1°. que l'Octave du Son fondamental précédent puisse rester en place après l'Accord de Septieme, la Quinte après l'Accord de Sixte-ajoutée ; 2°. que le Son sur lequel se résout la *Dissonance* soit un des Harmoniques de celui auquel passe la Basse-fondamentale. Or le meilleur mouvement de la Basse étant par Intervalles de Quinte, si elle descend de Quinte dans le premier cas, ou qu'elle monte de Quinte dans le second, toutes les conditions seront parfaitement remplies, comme il est évident, par la seule inspection de l'exemple, *Pl.* A. *Fig.* 9.

De-là on tire un moyen de connoître à quelle corde du Ton chacun de ces deux Accords convient le mieux. Quelles sont dans chaque Ton les deux cordes les plus essentielles ? C'est la Tonique & la Dominante. Comment la Basse peut-elle marcher en descendant de Quinte sur deux cordes essentielles du Ton ? C'est en passant de la Dominante à la Tonique : donc la Dominante est la corde à laquelle convient le mieux l'Accord de Septieme. Comment la Basse en montant de Quinte peut-elle marcher sur deux cordes essentielles du Ton ? C'est en passant de la Tonique à la Dominante : donc la Tonique est la corde à laquelle convient l'Accord de Sixte-ajoutée. Voilà pourquoi, dans l'exemple, j'ai donné un Dièse au *fa* de l'Accord qui suit celui-là : car le *re* étant Dominante-Tonique doit porter la Tierce majeure. La Basse peut avoir d'autres marches ; mais

ce ſont-là les plus parfaites, & les deux principales Cadences. (Voyez CADENCE.)

Si l'on compare ces deux *Diſſonances* avec le Son fondamental, on trouve que celle qui deſcend eſt une Septieme mineure, & celle qui monte une Sixte majeure, d'où l'on tire cette nouvelle regle que les *Diſſonances* majeures doivent monter, & les mineures deſcendre : car en général un Intervalle majeur a moins de chemin à faire en montant, & un Intervalle mineur en deſcendant; & en général auſſi, dans les marches Diatoniques, les moindres Intervalles ſont à préférer.

Quand l'Accord de Septieme porte Tierce majeure, cette Tierce fait, avec la Septieme, une autre *Diſſonance* qui eſt la Fauſſe-Quinte, ou, par renverſement, le Triton. Cette Tierce, vis-à-vis de la Septieme, s'appelle encore *Diſſonance* majeure, & il lui eſt preſcrit de monter, mais c'eſt en qualité de Note ſenſible; & ſans la Seconde, cette prétendue *Diſſonance* n'exiſteroit point ou ne ſeroit point traitée comme telle.

Une obſervation qu'il ne faut pas oublier eſt, que les deux ſeules Notes de l'Echelle qui ne ſe trouvent point dans les Harmoniques des deux cordes principales *ut* & *ſol*, ſont précisément celles qui s'y trouvent introduites par la *Diſſonance*, & achevent, par ce moyen, la Gamme Diatonique, qui, ſans cela, ſeroit imparfaite : ce qui explique comment le *fa* & le *la*, quoiqu'étrangers au Mode, ſe trouvent dans ſon Echelle, & pourquoi leur Intonation, toujours rude malgré l'habitude, éloigne l'idée du Ton principal.

nir diſſonans; mais ſi la Seconde ne s'y trouve pas exprimée ou ſous-entendue, ce ſont ſeulement des accidens de Modulation auxquels l'Harmonie n'a aucun égard, & ces *Diſſonances* ne ſont point alors traitées comme telles. Ainſi c'eſt une choſe certaine qu'où il n'y a point de Seconde il n'y a point de *Diſſonance ;* & la Seconde eſt proprement la ſeule *Diſſonance* qu'on puiſſe employer.

Pour réduire toutes les Conſonnances à leur moindre eſpace, ne ſortons point des bornes de l'Octave, elles y ſont toutes contenues dans l'Accord parfait. Prenons donc cet Accord parfait, *ſol ſi re ſol*, & voyons en quel lieu de cet Accord, que je ne ſuppoſe encore dans aucun Ton, nous pourrions placer une *Diſſonance ;* c'eſt-à-dire, une Seconde, pour la rendre le moins choquante à l'oreille qu'il eſt poſſible. Sur le *la* entre le *ſol* & le *ſi*, elle feroit une Seconde avec l'un & avec l'autre, & par conſéquent diſſoneroit doublement. Il en feroit de même entre le *ſi* & le *re*, comme entre tout Intervalle de Tierce : reſte l'Intervalle de Quarte entre le *re* & le *ſol*. Ici l'on peut introduire un Son de deux manieres; 1°. on peut ajouter la Note *fa* qui fera Seconde avec le *ſol* & Tierce avec le *re ;* 2°. ou la Note *mi* qui fera Seconde avec le *re* & Tierce avec le *ſol*. Il eſt évident qu'on aura de chacune de ces deux manieres la *Diſſonance* la moins dure qu'on puiſſe trouver, car elle ne diſſonera qu'avec un ſeul Son, & elle engendrera une nouvelle Tierce qui, auſſi-bien que les deux précédentes, contribuera à la douceur de l'Accord total. D'un côté nous aurons l'Accord de Septieme, & de l'autre celui de Sixte-ajoutée, les deux

ſeuls Accords diſſonans admis dans le Syſtême de la Baſſe-fondamentale.

Il ne ſuffit pas de faire entendre la *Diſſonance*, il faut la réſoudre ; vous ne choquez d'abord l'oreille que pour la flatter enſuite plus agréablement. Voilà deux Sons joints : d'un côté la Quinte & la Sixte, de l'autre la Septieme & l'Octave ; tant qu'ils feront ainſi la Seconde, ils reſteront diſſonans : mais que les Parties qui les font entendre s'éloignent d'un Degré ; que l'une monte ou que l'autre deſcende diatoniquement, votre Seconde, de part & d'autre, ſera devenue une Tierce ; c'eſt-à-dire, une des plus agréables Conſonnances. Ainſi après *ſol fa*, vous aurez *ſol mi*, ou *fa la*, & après *re mi*, *mi ut*, ou *re fa* ; c'eſt ce qu'on appelle ſauver la *Diſſonance*.

Reſte à déterminer lequel des deux Sons joints doit monter ou deſcendre, & lequel doit reſter en place : mais le motif de détermination ſaute aux yeux. Que la Quinte ou l'Octave reſtent comme cordes principales, que la Sixte monte, & que la Septieme deſcende, comme Sons acceſſoires, comme *Diſſonances*. De plus, ſi, des deux Sons joints, c'eſt à celui qui a le moins de chemin à faire de marcher par préférence, le *fa* deſcendra encore ſur le *mi*, après la Septieme, & le *mi* de l'Accord de Sixte-ajoutée montera ſur le *fa* : car il n'y a point d'autre marche plus courte pour ſauver la *Diſſonance*.

Voyons maintenant quelle marche doit faire le Son fondamental relativement au mouvement aſſigné à la *Diſſonance*. Puiſque l'un des deux Sons joints reſte en place, il

je renvoie là-dessus au mot *Syſtême*, où j'ai fait l'expoſition du ſien. Je m'abſtiendrai de juger s'il a trouvé ou non celui de la Nature : mais je dois remarquer au moins que les principes de cet Auteur paroiſſent avoir dans leurs conſéquences cette univerſalité & cette connexion qu'on ne trouve gueres que dans ceux qui menent à la vérité.

Encore une obſervation avant de finir cet Article. Tout Intervalle commenſurable eſt réellement conſonnant : il n'y a de vraiment diſſonans que ceux dont les rapports ſont irrationnels ; car il n'y a que ceux-là auxquels on ne puiſſe aſſigner aucun Son fondamental commun. Mais paſſé le point où les Harmoniques naturels ſont encore ſenſibles, cette conſonnance des Intervalles commenſurables ne s'admet plus que par induction. Alors ces Intervalles ſont bien partie du Syſtême Harmonique, puiſqu'ils ſont dans l'ordre de ſa génération naturelle & ſe rapportent au Son fondamental commun ; mais ils ne peuvent être admis comme Conſonnans par l'oreille, parce qu'elle ne les apperçoit point dans l'Harmonie naturelle du corps ſonore. D'ailleurs, plus l'Intervalle ſe compoſe, plus il s'éleve à l'aigu du Son fondamental ; ce qui ſe prouve par la génération réciproque du Son fondamental & des Intervalles ſupérieurs. (Voyez le Syſtême de M. Tartini.) Or, quand la diſtance du Son fondamental au plus aigu de l'Intervalle générateur ou engendré, excede l'étendue du Syſtême Muſical ou appréciable, tout ce qui eſt au-delà de cette étendue devant être cenſé nul, un tel Intervalle n'a point de fondement ſenſible & doit être rejetté de la pratique ou ſeulement admis comme Diſſonant. Voilà,

non

non le Syſtême de M. Rameau, ni celui de M. Tartini, ni le mien, mais le texte de la Nature, qu'au reſte je n'entreprends pas d'expliquer.

DISSONANCE MAJEURE, eſt celle qui ſe ſauve en montant. Cette *Diſſonance* n'eſt telle que relativement à la *Diſſonance* mineure; car elle fait Tierce ou Sixte majeure ſur le vrai Son fondamental, & n'eſt autre que la Note ſenſible, dans un Accord Dominant, ou la Sixte-ajoutée dans ſon Accord.

DISSONANCE MINEURE, eſt celle qui ſe ſauve en deſcendant: c'eſt toujours la *Diſſonance* proprement dite; c'eſt-à-dire, la Septieme du vrai Son fondamental.

La *Diſſonance majeure* eſt auſſi celle qui ſe forme par un Intervalle ſuperflu, & la *Diſſonance mineure* eſt celle qui ſe forme par un Intervalle diminué. Ces diverſes acceptions viennent de ce que le mot même de *Diſſonance* eſt équivoque & ſignifie quelquefois un Intervalle & quelquefois un ſimple Son.

DISSONANT, *partic.* (Voyez DISSONER.)

DISSONER, *v. n.* Il n'y a que les Sons qui *diſſonent*, & un Son *diſſone* quand il forme Diſſonance avec un autre Son. On ne dit pas qu'un Intervalle *diſſone*, on dit qu'il eſt Diſſonant.

DITHYRAMBE, *ſ. m.* Sorte de Chanſon Grecque en l'honneur de Bacchus, laquelle ſe chantoit ſur le Mode Phrygien, & ſe ſentoit du feu & de la gaieté qu'inſpire le Dieu auquel elle étoit conſacrée. Il ne faut pas demander ſi nos Littérateurs modernes, toujours ſages & compaſſés, ſe ſont

récités sur la fougue & le désordre des *Dithyrambes*. C'est fort mal fait, sans doute, de s'enivrer, sur-tout en l'honneur de la Divinité ; mais j'aimerois mieux encore être ivre moi-même, que de n'avoir que ce sot bon-sens qui mesure sur la froide raison tous les discours d'un homme échauffé par le vin.

DITON, *s. m.* C'est dans la Musique Grecque, un Intervalle composé de deux Tons ; c'est-à-dire, une Tierce majeure. (Voyez INTERVALLE, TIERCE.)

DIVERTISSEMENT, *s. m.* C'est le nom qu'on donne à certains recueils de Danses & de Chansons qu'il est de regle à Paris d'insérer dans chaque Acte d'un Opéra, soit Ballet, soit Tragédie : *Divertissement* importun dont l'Auteur a soin de couper l'action dans quelque moment intéressant, & que les Acteurs assis & les Spectateurs debout ont la patience de voir & d'entendre.

DIX-HUITIEME, *s. f.* Intervalle qui comprend dix-sept Degrés conjoints, & par conséquent dix-huit Sons Diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'est la double Octave de la Quarte. (Voyez QUARTE.)

DIXIEME, *s. f.* Intervalle qui comprend neuf Degrés conjoints, & par conséquent dix Sons Diatoniques en comptant les deux qui le forment. C'est l'Octave de la Tierce ou la Tierce de l'Octave, & la *Dixieme* est majeure ou mineure, comme l'Intervalle simple dont elle est la Réplique. (Voyez TIERCE.)

DIX-NEUVIEME, *s. f.* Intervalle qui comprend dix-huit Degrés conjoints, & par conséquent dix-neuf Sons Diato-

niques en comptant les deux extrêmes. C'est la double-Octave de la Quinte. (Voyez QUINTE.)

DIX-SEPTIEME, *s. f.* Intervalle qui comprend seize Degrés conjoints, & par conséquent dix-sept Sons Diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'est la double-Octave de la Tierce, & la Dix-septieme est majeure ou mineure comme elle.

Toute corde sonore rend avec le Son principal celui de sa *Dix-septieme* majeure, plutôt que celui de sa Tierce simple ou de sa Dixieme, parce que cette Dix-septieme est produite par une aliquote de la corde entiere; savoir, la cinquieme partie: au lieu que les $\frac{4}{5}$ que donneroit la Tierce, ni les $\frac{2}{5}$ que donneroit la Dixieme, ne sont pas une aliquote de cette même corde. (Voyez SON, INTERVALLE, HARMONIE.)

DO. Syllabe que les Italiens substituent, en solfiant, à celle d'*ut* dont ils trouvent le Son trop sourd. Le même motif a fait entreprendre à plusieurs personnes, & entr'autres à M. Sauveur, de changer les noms de toutes les syllabes de notre Gamme; mais l'ancien usage a toujours prévalu parmi nous. C'est peut-être un avantage: il est bon de s'accoutumer à solfier par des syllabes sourdes, quand on n'en a gueres de plus sonores à leur substituer dans le Chant.

DODECACORDE. C'est le titre donné par Henri Glaréan à un gros livre de sa composition, dans lequel, ajoutant quatre nouveaux Tons aux huit usités de son tems, & qui restent encore aujourd'hui dans le Chant Ecclésiastique Romain, il pense avoir rétabli dans leur pureté les douze

Modes d'Ariſtoxène, qui cependant en avoit treize ; mais cette prétention a été refutée par J. B. Doni, dans ſon Traité des Genres & des Modes.

DOIGTER, *v. n.* C'eſt faire marcher d'une maniere convenable & réguliere les doigts ſur quelque Inſtrument, & principalement ſur l'Orgue ou le Clavecin, pour en jouer le plus facilement & le plus nettement qu'il eſt poſſible.

Sur les Inſtrumens à manche, tels que le Violon & le Violoncelle, la plus grande regle du *Doigter* conſiſte dans les diverſes poſitions de la main gauche ſur le manche ; c'eſt par-là que les mêmes paſſages peuvent devenir faciles ou difficiles, ſelon les poſitions & ſelon les cordes ſur leſquelles on peut prendre ces paſſages : c'eſt quand un Symphoniſte eſt parvenu à paſſer rapidement, avec juſteſſe & préciſion, par toutes ces différentes poſitions, qu'on dit qu'il poſſede bien ſon manche. (Voyez Position.)

Sur l'Orgue ou le Clavecin, le *Doigter* eſt autre choſe. Il y a deux manieres de jouer ſur ces Inſtrumens ; ſavoir, l'Accompagnement & les Pieces. Pour jouer des Pieces on a égard à la facilité de l'exécution & à la bonne grace de la main. Comme il y a un nombre exceſſif de paſſages poſſibles dont la plupart demandent une maniere particuliere de faire marcher les doigts, & que d'ailleurs chaque Pays & chaque Maître a ſa regle, il faudroit ſur cette Partie des détails que cet Ouvrage ne comporte pas, & ſur leſquels l'habitude & la commodité tiennent lieu de regles, quand une fois on a la main bien poſée. Les préceptes généraux qu'on peut donner ſont, 1°. de placer les deux mains ſur

le Clavier, de maniere qu'on n'ait rien de gêné dans l'attitude ; ce qui oblige d'exclure communément le pouce de la main droite, parce que les deux pouces posés sur le Clavier & principalement sur les touches blanches donneroient aux bras une situation contrainte & de mauvaise grace. Il faut observer aussi que les coudes soient un peu plus élevés que le niveau du Clavier, afin que la main tombe comme d'elle-même sur les touches ; ce qui dépend de la hauteur du siege. 2°. De tenir le poignet à-peu-près à la hauteur du Clavier ; c'est-à-dire, au niveau du coude, les doigts écartés de la largeur des touches & un peu recourbés sur elles pour être prêts à tomber sur des touches différentes. 3°. De ne point porter successivement le même doigt sur deux touches consécutives, mais d'employer tous les doigts de chaque main. Ajoutez à ces observations les regles suivantes que je donne avec confiance, parce que je les tiens de M. Duphli, excellent Maître de Clavecin & qui possede sur-tout la perfection du *Doigter*.

Cette perfection consiste en général dans un mouvement doux, léger & régulier.

Le mouvement des doigts se prend à leur racine ; c'est-à-dire, à la jointure qui les attache à la main.

Il faut que les doigts soient courbés naturellement, & que chaque doigt ait son mouvement propre indépendant des autres doigts. Il faut que les doigts tombent sur les touches & non qu'ils les frappent, & de plus qu'ils coulent de l'une à l'autre en se succédant ; c'est-à-dire, qu'il ne faut quitter une touche qu'après en avoir pris une autre. Ceci regarde particuliérement le jeu François.

Pour continuer un roulement, il faut s'accoutumer à passer le pouce par-dessous tel doigt que ce soit, & à passer tel autre doigt par-dessous le pouce. Cette maniere est excellente, sur-tout quand il se rencontre des Dièses ou des Bémols ; alors faites en sorte que le pouce se trouve sur la touche qui précede le Dièse ou le Bémol, ou placez-le immédiatement après : par ce moyen vous vous procurerez autant de doigts de suite que vous aurez de Notes à faire.

Evitez, autant qu'il se pourra, de toucher du pouce ou du cinquieme doigt une touche blanche, sur-tout dans les roulemens de vîtesse.

Souvent on exécute un même roulement avec les deux mains dont les doigts se succedent pour lors consécutivement. Dans ces roulemens les mains passent l'une sur l'autre ; mais il faut observer que le Son de la premiere touche sur laquelle passe une des mains soit aussi lié au Son précédent, que s'ils étoient touchés de la même main.

Dans le genre de Musique harmonieux & lié, il est bon de s'accoutumer à substituer un doigt à la place d'un autre sans relever la touche ; cette maniere donne des facilités pour l'exécution & prolonge la durée des Sons.

Pour l'Accompagnement, le *Doigter* de la main gauche est le même que pour les Pieces, parce qu'il faut toujours que cette main joue les Basses qu'on doit accompagner ; ainsi les regles de M. Duphli y servent également pour cette partie, excepté dans les occasions où l'on veut augmenter le bruit au moyen de l'Octave qu'on embrasse du pouce & du petit doigt : car alors au lieu de *Doigter*, la main entiere se transporte

d'une touche à l'autre. Quant à la main droite, son *Doigter* consiste dans l'arrangement des doigts & dans les marches qu'on leur donne pour faire entendre les Accords & leur succession; de sorte que quiconque entend bien la mécanique des doigts en cette partie, possede l'art de l'Accompagnement. M. Rameau a fort bien expliqué cette mécanique dans sa Dissertation sur l'Accompagnement, & je crois ne pouvoir mieux faire que de donner ici un précis de la partie de cette Dissertation qui regarde le *Doigter*.

Tout Accord peut s'arranger par Tierces. L'Accord parfait, c'est-à-dire, l'Accord d'une Tonique ainsi arrangé sur le Clavier, est formé par trois touches qui doivent être frappées du second, du quatrieme & du cinquieme doigt. Dans cette situation c'est le doigt le plus bas, c'est-à-dire, le second qui touche la Tonique; dans les deux autres faces, il se trouve toujours un doigt au moins au-dessous de cette même Tonique; il faut le placer à la Quarte. Quant au troisieme doigt, qui se trouve au-dessus ou au-dessous des deux autres, il faut le placer à la Tierce de son voisin.

Une regle générale pour la succession des Accords est qu'il doit y avoir liaison entr'eux; c'est-à-dire, que quelqu'un des Sons de l'Accord précédent doit être prolongé sur l'Accord suivant & entrer dans son Harmonie. C'est de cette regle que se tire toute la mécanique du *Doigter*.

Puisque pour passer réguliérement d'un Accord à un autre, il faut que quelque doigt reste en place, il est évident qu'il n'y a que quatre manieres de succession réguliere entre deux

Accords parfaits ; ſavoir, la Baſſe-fondamentale montant ou deſcendant de Tierce ou de Quinte.

Quand la Baſſe procede par Tierces, deux doigts reſtent en place ; en montant, ceux qui formoient la Tierce & la Quinte reſtent pour former l'Octave & la Tierce, tandis que celui qui formoit l'Octave deſcend ſur la Quinte ; en deſcendant, les doigts qui formoient l'Octave & la Tierce reſtent pour former la Tierce & la Quinte, tandis que celui qui faiſoit la Quinte monte ſur l'Octave.

Quand la Baſſe procede par Quintes, un doigt ſeul reſte en place, & les deux autres marchent ; en montant, c'eſt la Quinte qui reſte pour faire l'Octave, tandis que l'Octave & la Tierce deſcendent ſur la Tierce & ſur la Quinte ; en deſcendant, l'Octave reſte pour faire la Quinte, tandis que la Tierce & la Quinte montent ſur l'Octave & ſur la Tierce. Dans toutes ces ſucceſſions les deux mains ont toujours un mouvement contraire.

En s'exerçant ainſi ſur divers endroits du Clavier, on ſe familiariſe bientôt au jeu des doigts ſur chacune de ces marches, & les ſuites d'Accords parfaits ne peuvent plus embarraſſer.

Pour les Diſſonances, il faut d'abord remarquer que tout Accord diſſonant complet, occupe les quatre doigts, leſquels peuvent être arrangés tous par Tierces, ou trois par Tierces, & l'autre joint à quelqu'un des premiers, faiſant avec lui un Intervalle de Seconde. Dans le premier cas, c'eſt le plus bas des doigts ; c'eſt-à-dire, l'index qui ſonne le Son fondamental de l'Accord ; dans le ſecond cas, c'eſt le ſupérieur

périeur des deux doigts joints. Sur cette obſervation l'on connoît aiſément le doigt qui fait la diſſonance, & qui, par conſéquent, doit deſcendre pour la ſauver.

Selon les différens Accords conſonnans ou diſſonans qui ſuivent un Accord diſſonant, il faut faire deſcendre un doigt ſeul, ou deux, ou trois. A la ſuite d'un Accord diſſonant, l'Accord parfait qui le ſauve ſe trouve aiſément ſous les doigts. Dans une ſuite d'Accords diſſonans quand un doigt ſeul deſcend, comme dans la Cadence interrompue, c'eſt toujours celui qui a fait la Diſſonance; c'eſt-à-dire, l'inférieur des deux joints, ou le ſupérieur de tous, s'ils ſont arrangés par Tierces. Faut-il faire deſcendre deux doigts, comme dans la Cadence parfaite : ajoutez, à celui dont je viens de parler, ſon voiſin au-deſſous, & s'il n'en a point, le ſupérieur de tous : ce ſont les deux doigts qui doivent deſcendre. Faut-il en faire deſcendre trois, comme dans la Cadence rompue : conſervez le fondamental ſur ſa touche, & faites deſcendre les trois autres.

La ſuite de toutes ces différentes ſucceſſions, bien étudiée, vous montre le jeu des doigts dans toutes les phraſes poſſibles; & comme c'eſt des Cadences parfaites que ſe tire la ſucceſſion la plus commune des phraſes harmoniques, c'eſt auſſi à celle-là qu'il faut s'exercer davantage : on y trouvera toujours deux doigts marchant & s'arrêtant alternativement. Si les deux doigts d'en haut deſcendent ſur un Accord où les deux inférieurs reſtent en place, dans l'Accord ſuivant les deux ſupérieurs reſtent, & les deux inférieurs deſcendent à leur tour; ou bien ce ſont les deux

doigts extrêmes qui font le même jeu avec les deux moyens.

On peut trouver encore une succession harmonique ascendante par Dissonances, à la faveur de la Sixte-ajoutée ; mais cette succession, moins commune que celle dont je viens de parler, est plus difficile à ménager, moins prolongée, & les Accords se remplissent rarement de tous leurs Sons. Toutefois la marche des doigts auroit encore ici ses regles ; & en supposant un entrelacement de Cadences imparfaites, on y trouveroit toujours, ou les quatre doigts par Tierces, ou deux doigts joints : dans le premier cas, ce seroit aux deux inférieurs à monter, & ensuite aux deux supérieurs alternativement : dans le second, le supérieur des deux doigts joints doit monter avec celui qui est au-dessus de lui, & s'il n'y en a point, avec le plus bas de tous, &c.

On n'imagine pas jusqu'à quel point l'étude du *Doigter*, prise de cette maniere, peut faciliter la pratique de l'Accompagnement. Après un peu d'exercice les doigts prennent insensiblement l'habitude de marcher comme d'eux-mêmes; ils préviennent l'esprit & accompagnent avec une facilité qui a de quoi surprendre. Mais il faut convenir que l'avantage de cette méthode n'est pas sans inconvénient ; car sans parler des Octaves & des Quintes de suite qu'on y rencontre à tout moment, il résulte de tout ce remplissage une Harmonie brute & dure dont l'oreille est étrangement choquée, sur-tout dans les Accords par supposition.

Les Maîtres enseignent d'autres manieres de *Doigter*, fondées sur les mêmes principes, sujettes, il est vrai, à plus d'exceptions ; mais par lesquelles retranchant des sons, on

gêne moins la main par trop d'extenſion, l'on évite les Octaves & les Quintes de ſuite, & l'on rend une Harmonie, non pas auſſi pleine, mais plus pure & plus agréable.

DOLCE. (Voyez D.)

DOMINANT, *adj.* Accord *Dominant* ou ſenſible eſt celui qui ſe pratique ſur la Dominante du Ton, & qui annonce la Cadence parfaite. Tout Accord parfait majeur devient *Dominant*, ſi-tôt qu'on lui ajoute la Septieme mineure.

DOMINANTE, *ſ. f.* C'eſt, des trois Notes eſſentielles du Ton, celle qui eſt une Quinte au-deſſus de la Tonique. La Tonique & la *Dominante* déterminent le Ton; elles y ſont chacune la fondamentale d'un Accord particulier; au lieu que la Médiante, qui conſtitue le Mode, n'a point d'Accord à elle, & fait ſeulement partie de celui de la Tonique.

M. Rameau donne généralement le nom de *Dominante* à toute Note qui porte un Accord de Septieme, & diſtingue celle qui porte l'Accord ſenſible par le nom de *Dominante-Tonique*; mais à cauſe de la longueur du mot cette addition n'eſt pas adoptée des Artiſtes, ils continuent d'appeller ſimplement *Dominante* la Quinte de la Tonique, & ils n'appellent pas *Dominantes*, mais *Fondamentales*, les autres Notes portant Accord de Septieme; ce qui ſuffit pour s'expliquer, & prévient la confuſion.

DOMINANTE. Dans le Plain-Chant, eſt la Note que l'on rebat le plus ſouvent, à quelque Degré que l'on ſoit de la Tonique. Il y a dans le Plain-Chant *Dominante* & *Tonique*, mais point de Médiante.

DORIEN, *adj.* Le Mode *Dorien* étoit un des plus anciens de la Musique des Grecs, & c'étoit le plus grave ou le plus bas de ceux qu'on a depuis appellés authentiques.

Le caractere de ce Mode étoit sérieux & grave, mais d'une gravité tempérée; ce qui le rendoit propre pour la guerre & pour les sujets de Religion.

Platon regarde la majesté du Mode *Dorien* comme très-propre à conserver les bonnes mœurs, & c'est pour cela qu'il en permet l'usage dans sa République.

Il s'appelloit *Dorien*, parce que c'étoit chez les Peuples de ce nom qu'il avoit été d'abord en usage. On attribue l'invention de ce Mode à Thamiris de Thrace, qui, ayant eu le malheur de défier les Muses & d'être vaincu, fut privé par elles de la Lyre & des yeux.

DOUBLE, *adj.* Intervalles *Doubles* ou *redoublés* sont tous ceux qui excedent l'étendue de l'Octave. En ce sens la Dixieme est *double* de la Tierce, & la Douzieme *double* de la Quinte. Quelques-uns donnent aussi le nom d'Intervalles *doubles* à ceux qui sont composés de deux Intervalles égaux, comme la Fausse-Quinte qui est composée de deux Tierces mineures.

DOUBLE, *s. m.* On appelle *Doubles*, des Airs d'un Chant simple en lui-même, qu'on figure & qu'on double par l'addition de plusieurs Notes qui varient & ornent le Chant sans le gâter. C'est ce que les Italiens appellent *Variazioni*. (Voyez VARIATIONS.)

Il y a cette différence des *Doubles* aux broderies ou Fleurtis, que ceux-ci sont à la liberté du Musicien, qu'il

peut les faire ou les quitter quand il lui plaît, pour reprendre le ſimple. Mais le *Double* ne ſe quitte point, & ſi-tôt qu'on l'a commencé, il faut le pourſuivre juſqu'à la fin de l'Air.

DOUBLE eſt encore un mot employé à l'Opéra de Paris pour déſigner les Acteurs en ſous-ordre, qui remplacent les premiers Acteurs dans les rôles que ceux-ci quittent par maladie ou par air, ou lorſqu'un Opéra eſt ſur ſes fins & qu'on en prépare un autre. Il faut avoir entendu un Opéra en *Doubles* pour concevoir ce que c'eſt qu'un tel Spectacle & quelle doit être la patience de ceux qui veulent bien le fréquenter en cet état. Tout le zele des bons Citoyens François, bien pourvus d'oreilles à l'épreuve, ſuffit à peine pour tenir à ce déteſtable charivari.

DOUBLER, *v. a. Doubler* un Air, c'eſt y faire des Doubles; *Doubler* un rôle, c'eſt y remplacer l'Acteur principal. (Voyez DOUBLE.)

DOUBLE-CORDE, *ſ. f.* Maniere de jeu ſur le Violon, laquelle conſiſte à toucher deux cordes à la fois faiſant deux Parties différentes. La Double-corde *fait ſouvent beaucoup d'effet. Il eſt difficile de jouer très-juſte ſur la* Double-corde.

DOUBLE-CROCHE, *ſ. f.* Note de Muſique qui ne vaut que le quart d'une Noire, ou la moitié d'une Croche. Il faut par conſéquent ſeize *Doubles-croches* pour une Ronde ou pour une Meſure à quatre Tems. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

On peut voir la figure de la *Double-croche* liée ou déta-

chée dans la Figure 9. de la Planche D. Elle s'appelle *Double-croche*, à cause du Double-crochet qu'elle porte à sa queue, & qu'il faut pourtant bien distinguer du Double-crochet proprement dit, qui fait le sujet de l'Article suivant.

DOUBLE-CROCHET, *s. m.* Signe d'abréviation qui marque la division des Notes en Doubles-croches, comme le simple Crochet marque leur division en Croches simples. (Voyez CROCHET.) Voyez aussi la figure & l'effet du *Double-crochet*, Figure 10. de la Planche D. à l'exemple B.

DOUBLE-EMPLOI, *s. m.* Nom donné par M. Rameau aux deux différentes manieres dont on peut considérer & traiter l'Accord de sous-Dominante ; savoir, comme Accord fondamental de Sixte-ajoutée, ou comme Accord de grande Sixte, renversé d'un Accord fondamental de Septieme. En effet, ces deux Accords portent exactement les mêmes Notes, se chiffrent de même, s'emploient sur les mêmes cordes du Ton; de sorte que souvent on ne peut discerner celui que l'Auteur a voulu employer qu'à l'aide de l'Accord suivant qui le sauve, & qui est différent dans l'un & dans l'autre cas.

Pour faire ce discernement on considere le progrès diatonique des deux Notes qui sont la Quinte & la Sixte, & qui, formant entr'elles un Intervalle de Seconde, sont l'une ou l'autre la Dissonance de l'Accord. Or ce progrès est déterminé par le mouvement de la Basse. Si donc, de ces deux Notes, la supérieure est dissonante, elle montera d'un Degré dans l'Accord suivant, l'inférieure restera en place, & l'Accord sera une Sixte ajoutée. Si c'est l'inférieure qui est

diſſonante, elle deſcendra dans l'Accord ſuivant, la ſupérieure reſtera en place, & l'Accord ſera celui de grande Sixte. Voyez les deux cas du *Double-emploi*, Planche D. Fig. 12.

A l'égard du Compoſiteur, l'uſage qu'il peut faire du *Double-emploi* eſt de conſidérer l'Accord qui le comporte ſous une face pour y entrer & ſous l'autre pour en ſortir; de ſorte qu'y étant arrivé comme à un Accord de Sixte-ajoutée, il le ſauve comme un Accord de grande-Sixte, & réciproquement.

M. d'Alembert a fait voir qu'un des principaux uſages du *Double-emploi* eſt de pouvoir porter la ſucceſſion diatonique de la Gamme juſqu'à l'Octave, ſans changer de Mode, du moins en montant; car en deſcendant on en change. On trouvera, (*Planche* D. *Fig.* 13.) l'exemple de cette Gamme & de ſa Baſſe-fondamentale. Il eſt évident, ſelon le Syſtême de M. Rameau, que toute la ſucceſſion harmonique qui en réſulte eſt dans le même Ton; car on n'y emploie, à la rigueur, que les trois Accords, de la Tonique, de la Dominante, & de la ſous-Dominante; ce dernier donnant par le *Double-emploi* celui de Septieme de la ſeconde Note, qui s'emploie ſur la Sixieme.

A l'égard de ce qu'ajoute M. d'Alembert dans ſes Elémens de Muſique, *page* 80. & qu'il répete dans l'Encyclopédie, Article *Double-emploi*; ſavoir, que l'Accord de Septieme *re fa la ut*, quand même on le regarderoit comme renverſé de *fa la ut re*, ne peut être ſuivi de l'Accord *ut mi ſol ut*, je ne puis être de ſon avis ſur ce point.

La preuve qu'il en donne eſt que la Diſſonance *ut* du premier Accord ne peut être ſauvée dans le ſecond ; & cela eſt vrai, puiſqu'elle reſte en place : mais dans cet Accord de Septieme *re fa la ut* renverſé de cet Accord *fa la ut re* de Sixte-ajoutée, ce n'eſt point *ut*, mais *re* qui eſt la Diſſonance ; laquelle, par conſéquent, doit être ſauvée en montant ſur *mi*, comme elle fait réellement dans l'Accord ſuivant ; tellement que cette marche eſt forcée dans la Baſſe même, qui de *re* ne pourroit ſans faute retourner à *ut*, mais doit monter à *mi* pour ſauver la Diſſonance.

M. d'Alembert fait voir enſuite que cet Accord *re fa la ut*, précédé & ſuivi de celui de la Tonique, ne peut s'autoriſer par le *Double-emploi* ; & cela eſt encore très-vrai, puiſque cet Accord, quoique chiffré d'un 7. n'eſt traité comme Accord de Septieme, ni quand on y entre, ni quand on en ſort, ou du moins qu'il n'eſt point néceſſaire de le traiter comme tel, mais ſimplement comme un renverſement de la Sixte-ajoutée, dont la Diſſonance eſt à la Baſſe ; ſur quoi l'on ne doit pas oublier que cette Diſſonance ne ſe prépare jamais. Ainſi, quoique dans un tel paſſage il ne ſoit pas queſtion du *Double-emploi*, que l'Accord de Septieme n'y ſoit qu'apparent & impoſſible à ſauver dans les regles, cela n'empêche pas que le paſſage ne ſoit bon & régulier, comme je viens de le prouver aux Théoriciens, & comme je vais le prouver aux Artiſtes, par un exemple de ce paſſage, qui ſûrement ne ſera condamné d'aucun d'eux, ni juſtifié par aucune autre Baſſe-fondamentale que la mienne. (Voyez *Planche* D. *Fig.* 14.)

J'avoue

J'avoue que ce renverſement de l'Accord de Sixte-ajoutée, qui tranſporte la Diſſonance à la Baſſe, a été blâmé par M. Rameau : cet Auteur, prenant pour Fondamental l'Accord de Septieme qui en réſulte, a mieux aimé faire deſcendre Diatoniquement la Baſſe-fondamentale, & ſauver une Septieme par une autre Septieme, que d'expliquer cette Septieme par un renverſement. J'avois relevé cette erreur & beaucoup d'autres dans des papiers qui depuis long-tems avoient paſſé dans les mains de M. d'Alembert, quand il fit ſes Elémens de Muſique ; de ſorte que ce n'eſt pas ſon ſentiment que j'attaque, c'eſt le mien que je défends.

Au reſte, on ne ſauroit uſer avec trop de réſerve du *Double-emploi*, & les plus grands Maîtres ſont les plus ſobres à s'en ſervir.

DOUBLE-FUGUE, *ſ. f.* On fait une *Double-Fugue*, lorſqu'à la ſuite d'une Fugue déjà annoncée, on annonce une autre Fugue d'un deſſein tout différent ; & il faut que cette ſeconde Fugue ait ſa réponſe & ſes rentrées ainſi que la premiere ; ce qui ne peut gueres ſe pratiquer qu'à quatre Parties. (Voyez Fugue.) On peut, avec plus de Parties, faire entendre à la fois un plus grand nombre encore de différentes Fugues : mais la confuſion eſt toujours à craindre, & c'eſt alors le chef-d'œuvre de l'art de les bien traiter. Pour cela il faut, dit M. Rameau, obſerver autant qu'il eſt poſſible, de ne les faire entrer que l'une après l'autre ; ſur-tout la premiere fois, que leur progreſſion ſoit renverſée, qu'elles ſoient caractériſées différemment, & que ſi elles ne peuvent être entendues enſemble, au moins une portion

de l'une s'entende avec une portion de l'autre. Mais ces exercices pénibles ſont plus faits pour les écoliers que pour les maîtres ; ce ſont les ſemelles de plomb qu'on attache aux pieds des jeunes Coureurs pour les faire courir plus légérement quand ils en ſont délivrés.

DOUBLE-OCTAVE, *ſ. f.* Intervalle composé de deux Octaves, qu'on appelle autrement *Quinzieme*, & que les Grecs appelloient *Diſdiapaſon.*

La *Double-Octave* eſt en raiſon doublée de l'Octave ſimple, & c'eſt le ſeul Intervalle qui ne change pas de nom en ſe compoſant avec lui-même.

DOUBLE-TRIPLE. Ancien nom de la Triple de Blanches ou de la Meſure à trois pour deux, laquelle ſe bat à trois Tems, & contient une Blanche pour chaque Tems. Cette Meſure n'eſt plus en uſage qu'en France, où même elle commence à s'abolir.

DOUX, *adj. pris adverbialement.* Ce mot en Muſique eſt oppoſé à *Fort*, & s'écrit au-deſſus des Portées pour la Muſique Françoiſe, & au-deſſous pour l'Italienne, dans les endroits où l'on veut faire diminuer le bruit, tempérer & radoucir l'éclat & la véhémence du Son, comme dans les Echos, & dans les Parties d'Accompagnement. Les Italiens écrivent *Dolce* & plus communément *Piano* dans le même ſens ; mais leurs Puriſtes en Muſique ſoutiennent que ces deux mots ne ſont pas ſynonymes, & que c'eſt par abus que pluſieurs Auteurs les emploient comme tels. Ils diſent que *Piano* ſignifie ſimplement une modération de Son, une diminution de bruit ; mais que *Dolce* indique, outre cela,

une maniere de jouer *più soave*, plus douce, plus liée, & répondant à-peu-près au mot *Louré* des François.

Le *Doux* a trois nuances qu'il faut bien distinguer; savoir, le *Demi-jeu*, le *Doux* & le *très-Doux*. Quelque voisines que paroissent être ces trois nuances, un Orchestre entendu les rend tres-sensibles & très-distinctes.

DOUZIEME, *s. f.* Intervalle composé de onze Degrés conjoints; c'est-à-dire, de Douze Sons diatoniques en comptant les deux extrêmes : c'est l'Octave de la Quinte. (Voy. QUINTE.)

Toute corde sonore rend, avec le Son principal, celui de la *Douzieme*, plutôt que celui de la Quinte, parce que cette *Douzieme* est produite par une aliquote de la corde entiere qui est le tiers; au lieu que les deux tiers, qui donneroient la Quinte, ne sont pas une aliquote de cette même corde.

DRAMATIQUE, *adj.* Cette épithete se donne à la Musique imitative, propre aux Pieces de Théâtre qui se chantent, comme les Opéra. On l'appelle aussi Musique Lyrique. (Voyez IMITATION.)

DUO, *s. m.* Ce nom se donne en général à toute Musique à deux Parties; mais on en restreint aujourd'hui le sens à deux Parties récitantes, vocales ou instrumentales, à l'exclusion des simples Accompagnemens qui ne sont comptés pour rien. Ainsi l'on appelle *Duo* une Musique à deux Voix, quoiqu'il y ait une troisieme Partie pour la Basse-continue, & d'autres pour la Symphonie. En un mot, pour constituer un *Duo* il faut deux Parties principales, entre lesquelles le Chant soit également distribué.

Les regles du *Duo* & en général de la Musique à deux Parties, sont les plus rigoureuses pour l'Harmonie; on y défend plusieurs passages, plusieurs mouvemens qui seroient permis à un plus grand nombre de Parties : car tel passage ou tel Accord qui plaît à la faveur d'un troisieme ou d'un quatrieme Son, sans eux choqueroit l'oreille. D'ailleurs, on ne seroit pas pardonnable de mal choisir, n'ayant que deux Sons à prendre dans chaque Accord. Ces regles étoient encore bien plus séveres autrefois; mais on s'est relâché sur tout cela dans ces derniers tems où tout le monde s'est mis à composer.

On peut envisager le *Duo* sous deux aspects; savoir, simplement comme un Chant à deux Parties, tel, par exemple, que le premier verset du *Stabat* de Pergolèse, *Duo* le plus parfait & le plus touchant qui soit sorti de la plume d'aucun Musicien; ou comme partie de la Musique imitative & théâtrale, tels que sont les *Duo* des Scenes d'Opéra. Dans l'un & dans l'autre cas, le *Duo* est de toutes les sortes de Musique celle qui demande le plus de goût, de choix, & la plus difficile à traiter sans sortir de l'unité de Mélodie. On me permettra de faire ici quelques observations sur le *Duo* Dramatique, dont les difficultés particulieres se joignent à celles qui sont communes à tous les *Duo*.

L'Auteur de la Lettre sur l'Opéra d'*Omphale* a sensément remarqué que les *Duo* sont hors de la nature dans la Musique imitative : car rien n'est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain tems, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans

jamais s'écouter ni se répondre; & quand cette supposition pourroit s'admettre en certains cas, ce ne seroit pas du moins dans la Tragédie, où cette indécence n'est convenable ni à la dignité des personnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur suppose. Il n'y a donc que les transports d'une passion violente qui puissent porter deux Interlocuteurs héroïques à s'interrompre l'un & l'autre, à parler tous deux à la fois; & même, en pareil cas, il est très-ridicule que ces discours simultanés soient prolongés de maniere à faire une suite chacun de leur côté.

Le premier moyen de sauver cette absurdité est donc de ne placer les *Duo* que dans des situations vives & touchantes, où l'agitation des Interlocuteurs les jette dans une sorte de délire capable de faire oublier aux Spectateurs & à eux-mêmes ces bienséances théâtrales qui renforcent l'illusion dans les scenes froides, & la détruisent dans la chaleur des passions. Le second moyen est de traiter le plus qu'il est possible le *Duo* en Dialogue. Ce Dialogue ne doit pas être phrasé & divisé en grandes périodes comme celui du Récitatif, mais formé d'interrogations, de réponses, d'exclamations vives & courtes, qui donnent occasion à la Mélodie de passer alternativement & rapidement d'une Partie à l'autre, sans cesser de former une suite que l'oreille puisse saisir. Une troisieme attention est de ne pas prendre indifféremment pour sujets toutes les passions violentes; mais seulement celles qui sont susceptibles de la Mélodie douce & un peu contrastée convenable au *Duo*, pour en rendre le chant accentué & l'Harmonie agréable. La fureur, l'emportement marchent trop

vîte; on ne diſtingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus, & le *Duo* ne fait point d'effet. D'ailleurs, ce retour perpétuel d'injures, d'inſultes conviendroit mieux à des Bouviers qu'à des Héros, & cela reſſemble tout-à-fait aux ſanfaronades de gens qui veulent ſe faire plus de peur que de mal. Bien moins encore faut-il employer ces propos doucereux d'*appas*, de *chaînes*, de *flâmes*; jargon plat & froid que la paſſion ne connut jamais, & dont la bonne Muſique n'a pas plus beſoin que la bonne Poéſie. L'inſtant d'une ſéparation, celui où l'un des deux Amans va à la mort ou dans les bras d'un autre, le retour ſincere d'un infidele, le touchant combat d'une mere & d'un fils voulant mourir l'un pour l'autre; tous ces momens d'affliction où l'on ne laiſſe pas de verſer des larmes délicieuſes : voilà les vrais ſujets qu'il faut traiter en *Duo* avec cette ſimplicité de paroles qui convient au langage du cœur. Tous ceux qui ont fréquenté les Théâtres Lyriques ſavent combien ce ſeul mot *addio* peut exciter d'attendriſſement & d'émotion dans tout un Spectacle. Mais ſi-tôt qu'un trait d'eſprit ou un tour phraſé ſe laiſſe appercevoir, à l'inſtant le charme eſt détruit, & il faut s'ennuyer ou rire.

Voilà quelques-unes des obſervations qui regardent le Poëte. A l'égard du Muſicien, c'eſt à lui de trouver un chant convenable au ſujet, & diſtribué de telle ſorte que, chacun des Interlocuteurs parlant à ſon tour, toute la ſuite du Diâlogue ne forme qu'une Mélodie, qui, ſans changer de ſujet, ou du moins ſans altérer le mouvement, paſſe dans ſon progrès d'une Partie à l'autre, ſans ceſſer d'être

une & ſans enjamber. Les *Duo* qui font le plus d'effet ſont ceux des Voix égales, parce que l'Harmonie en eſt plus rapprochée; & entre les Voix égales, celles qui font le plus d'effet ſont les Deſſus, parce que leur Diapaſon plus aigu ſe rend plus diſtinct, & que le Son en eſt plus touchant. Auſſi les *Duo* de cette eſpece ſont-ils les ſeuls employés par les Italiens dans leurs Tragédies, & je ne doute pas que l'uſage des Caſtrati dans les rôles d'hommes ne ſoit dû en partie à cette obſervation. Mais quoiqu'il doive y avoir égalité entre les Voix, & unité dans la Mélodie, ce n'eſt pas à dire que les deux Parties doivent être exactement ſemblables dans leur tour de chant : car outre la diverſité des ſtyles qui leur convient, il eſt très-rare que la ſituation des deux Acteurs ſoit ſi parfaitement la même qu'ils doivent exprimer leurs ſentimens de la même maniere : ainſi le Muſicien doit varier leur accent & donner à chacun des deux le caractere qui peint le mieux l'état de ſon ame, ſurtout dans le Récit alternatif.

Quand on joint enſemble les deux Parties, (ce qui doit ſe faire rarement & durer peu), il faut trouver un Chant ſuſceptible d'une marche par Tierces ou par Sixtes, dans lequel la ſeconde Partie faſſe ſon effet ſans diſtraire de la premiere. (Voyez Unité de Mélodie.) Il faut garder la dureté des Diſſonances, les Sons perçans & renforcés, le *Fortiſſimo* de l'Orcheſtre pour des inſtans de déſordre & de tranſports où les Acteurs, ſemblant s'oublier eux-mêmes, portent leur égarement dans l'ame de tout ſpectateur ſenſible, & lui font éprouver le pouvoir de l'Harmonie ſobre-

ment ménagée; mais ces inſtans doivent être rares, courts & amenés avec art. Il faut, par une Muſique douce & affectueuſe, avoir déjà diſpoſé l'oreille & le cœur à l'émotion, pour que l'une & l'autre ſe prêtent à ces ébranlemens violens, & il faut qu'ils paſſent avec la rapidité qui convient à notre foibleſſe; car quand l'agitation eſt trop forte, elle ne peut durer, & tout ce qui eſt au-delà de la nature ne touche plus.

Comme je ne me flatte pas d'avoir pu me faire entendre par-tout aſſez clairement dans cet article, je crois devoir y joindre un exemple ſur lequel le Lecteur, comparant mes idées, pourra les concevoir plus aiſément. Il eſt tiré de l'Olympiade de M. Métaſtaſio; les curieux feront bien de chercher dans la Muſique du même Opéra, par Pergolèſe, comment ce premier Muſicien de ſon tems & du nôtre a traité ce *Duo* dont voici le ſujet.

Mégaclès s'étant engagé à combattre pour ſon ami dans des jeux où le prix du vainqueur doit être la belle Ariſtée, retrouve dans cette même Ariſtée la maîtreſſe qu'il adore. Charmée du combat qu'il va ſoutenir & qu'elle attribue à ſon amour pour elle, Ariſtée lui dit à ce ſujet les choſes les plus tendres, auxquelles il répond non moins tendrement; mais avec le déſeſpoir ſecret de ne pouvoir retirer ſa parole, ni ſe diſpenſer de faire, aux dépens de tout ſon bonheur, celui d'un ami auquel il doit la vie. Ariſtée, alarmée de la douleur qu'elle lit dans ſes yeux, & que confirment ſes diſcours équivoques & interrompus, lui témoigne ſon inquiétude, & Mégaclès ne pouvant plus ſupporter,

ter, à la fois, ſon déſeſpoir & le trouble de ſa maîtreſſe, part ſans s'expliquer & la laiſſe en proie aux plus vives craintes. C'eſt dans cette ſituation qu'ils chantent le *Duo* ſuivant.

MEGACLÈS.

Mia vita...... addio.
Ne' giorni tuoi felici
Ricordati di me.

ARISTEE.

Perchè coſi mi dici,
Anima mia, perchè?

MEGACLÈS.

Taci, bell' Idol mio.

ARISTEE.

Parla, mio dolce amor.

ENSEMBLE.

MÉGACLÈS. *Ah! che parlando,* } *oh Dio!*
ARISTÉE. *Ah! che tacendo,* }
Tu mi traffigi il cor!

ARISTEE, *à part.*

Veggio languir chi adoro,

Ne intendo il ſuo languir!

MÉGACLÈS, *à part.*

Di geloſia mi moro,
E non lo poſſo dir!

ENSEMBLE.

Chi mai provò di queſto
Affanno più funeſto,
Più barbaro dolor?

Bien que tout ce Dialogue ſemble n'être qu'une ſuite de la Scene, ce qui le raſſemble en un ſeul *Duo*, c'eſt l'unité de Deſſein par laquelle le Muſicien en réunit toutes les Parties, ſelon l'intention du Poëte.

A l'égard des *Duo* Bouffons qu'on emploie dans les Intermedes & autres Opéra comiques, ils ne ſont pas communément à Voix égales, mais entre Baſſe & Deſſus. S'ils n'ont pas le pathétique des *Duo* tragiques, en revanche ils ſont ſuſceptibles d'une variété plus piquante, d'accens plus différens & de caracteres plus marqués. Toute la gentilleſſe de la coquetterie, toute la charge des rôles à manteaux, tout le contraſte des ſottiſes de notre ſexe & de la ruſe de l'autre, enfin toutes les idées acceſſoires dont le ſujet eſt ſuſceptible; ces choſes peuvent concourir toutes à jetter de l'agrément & de l'intérêt dans ces *Duo*, dont les regles ſont d'ailleurs les mêmes que des précédens, en ce qui regarde le Dialogue & l'unité de Melodie. Pour

trouver un *Duo* comique parfait à mon gré dans toutes ſes Parties, je ne quitterai point l'Auteur immortel qui m'a fourni les deux autres exemples, mais je citerai le premier *Duo* de la *Serva Padrona* : *lo conoſco a quegl' occhietti*, &c. & je le citerai hardiment comme un modele de Chant agréable, d'unité de Mélodie, d'Harmonie ſimple, brillante & pure, d'accent, de dialogue & de goût ; auquel rien ne peut manquer, quand il ſera bien rendu, que des Auditeurs qui ſachent l'entendre & l'eſtimer ce qu'il vaut.

DUPLICATION, *ſ. f.* Terme de Plain-Chant. L'Intonation par *Duplication* ſe fait par une ſorte de Périélèſe, en doublant la pénultieme Note du mot qui termine l'Intonation; ce qui n'a lieu que lorſque cette pénultieme Note eſt immédiatement au-deſſous de la derniere. Alors la *Duplication* ſert à la marquer davantage, en maniere de Note ſenſible.

DUR, *adj.* On appelle ainſi tout ce qui bleſſe l'oreille par ſon âpreté. Il y a des Voix *Dures* & glapiſſantes, des Inſtrumens aigres & *Durs*, des compoſitions *Dures*. La *Dureté* du Béquarre lui fit donner autrefois le nom de B *Dur*. Il y a des Intervalles *Durs* dans la Mélodie; tel eſt le progrès Diatonique des trois Tons, ſoit en montant, ſoit en deſcendant; & telles ſont en général toutes les Fauſſes-Relations. Il y a dans l'Harmonie des Accords *Durs*; tels que ſont le Triton, la Quinte ſuperflue, & en général toutes les Diſſonances majeures. La *Dureté* prodiguée révolte l'oreille & rend une Muſique déſagréable ; mais ménagée avec art, elle ſert au clair-obſcur, & ajoute à l'expreſſion.

E.

E *ſi mi*, E *la mi*, ou ſimplement E. Troiſieme Son de la Gamme de l'Arétin, que l'on appelle autrement *Mi.* (Voy. GAMME.)

ECBOLE, ou *Elévation.* C'étoit dans les plus anciennes Muſiques Grecques, une altération du Genre Enharmonique, lorſqu'une corde étoit accidentellement élevée de cinq Dièſes au-deſſus de ſon Accord ordinaire.

ÉCHELLE, *ſ. f.* C'eſt le nom qu'on a donné à la ſucceſſion Diatonique des ſept Notes, *ut re mi fa ſol la ſi*, de la Gamme notée, parce que ces Notes ſe trouvent rangées en maniere d'Echelons ſur les Portées de notre Muſique.

Cette énumération de tous les Sons Diatoniques de notre Syſtême, rangés par ordre, que nous appellons *Echelle*, les Grecs dans le leur l'appelloient Tétracorde, parce qu'en effet leur *Echelle* n'étoit compoſée que de quatre Sons qu'ils répétoient de Tétracorde en Tétracorde, comme nous faiſons d'Octave en Octave. (Voyez TÉTRACORDE.)

Saint Grégoire fut, dit-on, le premier qui changea les Tétracordes des Anciens en un Eptacorde ou Syſtême de ſept Notes; au bout deſquelles, commençant une autre Octave, on trouve des Sons ſemblables répétés dans le même ordre. Cette découverte eſt très-belle, & il ſemblera ſingulier que les Grecs, qui voyoient fort bien les propriétés de

l'Octave, aient cru, malgré cela, devoir rester attachés à leurs Tétracordes. Grégoire exprima ces sept Notes avec les sept premieres lettres de l'Alphabet Latin. Gui Arétin donna des noms aux six premieres; mais il négligea d'en donner un à la septieme, qu'en France on a depuis appellé *si*, & qui n'a point encore d'autre nom que *B mi*, chez la plupart des Peuples de l'Europe.

Il ne faut pas croire que les rapports des Tons & semi-Tons dont l'*Echelle* est composée, soient des choses purement arbitraires, & qu'on eût pu, par d'autres divisions tout aussi bonnes, donner aux Sons de cette *Echelle* un ordre & des rapports différens. Notre Systême Diatonique est le meilleur à certains égards, parce qu'il est engendré par les Consonnances & par les différences qui sont entre elles. « Que l'on ait entendu plusieurs fois, dit M. Sauveur, l'Accord de la Quinte & celui de la Quarte, on » est porté naturellement à imaginer la différence qui est » entr'eux; elle s'unit & se lie avec eux dans notre esprit » & participe à leur agrément : voilà le Ton majeur. Il en » va de même du Ton mineur, qui est la différence de la » Tierce mineure à la Quarte; & du semi-Ton majeur, » qui est celle de la même Quarte à la Tierce majeure ». Or le Ton majeur, le Ton mineur & le semi-Ton majeur; voilà les Degrés Diatoniques dont notre *Echelle* est composée selon les rapports suivans.

Ton majeur.	Ton mineur.	Semi - Ton majeur.	Ton majeur.	Ton mineur.	Ton majeur.	Semi - Ton majeur.
Ut — *Re*	*Re* — *Mi*	*Mi* — *Fa*	*Fa* — *Sol*	*Sol* — *La*	*La* — *Si*	*Si* — *Ut.*
$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{15}{16}$

Pour faire la preuve de ce calcul, il faut compoſer tous les rapports compris entre deux termes conſonnans, & l'on trouvera que leur produit donne exactement le rapport de la Conſonnance; & ſi l'on réunit tous les termes de l'*Echelle*, on trouvera le rapport total en raiſon ſous-double; c'eſt-à-dire, comme 1 eſt à 2 : ce qui eſt en effet le rapport exact des deux termes extrêmes; c'eſt-à-dire, de l'*ut* à ſon Octave.

L'*Echelle* qu'on vient de voir eſt celle qu'on nomme naturelle ou Diatonique; mais les modernes, diviſant ſes Degrés en d'autres Intervalles plus petits, en ont tiré une autre *Echelle* qu'ils ont appellée *Echelle* ſemi-Tonique ou Chromatique, parce qu'elle procede par ſemi-Tons.

Pour former cette *Echelle*, on n'a fait que partager en deux Intervalles égaux ou ſuppoſés tels, chacun des cinq Tons entiers de l'Octave; ſans diſtinguer le Ton majeur du Ton mineur; ce qui, avec les deux ſemi-Tons majeurs qui s'y trouvoient déjà, fait une ſucceſſion de douze ſemi-Tons ſur treize Sons conſécutifs d'une Octave à l'autre.

L'uſage de cette *Echelle* eſt de donner les moyens de Moduler ſur telle Note qu'on veut choiſir pour fondamentale, & de pouvoir, non-ſeulement faire ſur cette Note un

Intervalle quelconque, mais y établir une *Echelle* Diatonique, semblable à l'*Echelle* Diatonique de l'*ut*. Tant qu'on s'est contenté d'avoir pour Tonique une Note de la Gamme prise à volonté, sans s'embarrasser si les Sons par lesquels devoit passer la Modulation, étoient avec cette Note, & entr'eux, dans les rapports convenables, l'*Echelle* semi-Tonique étoit peu nécessaire; quelque *fa* Dièse, quelque *si* Bémol composoient ce qu'on appelloit les *Feintes* de la Musique : c'étoient seulement deux touches à ajouter au Clavier Diatonique. Mais depuis qu'on a cru sentir la nécessité d'établir entre les divers Tons une similitude parfaite, il a falu trouver des moyens de transporter les mêmes Chants & les mêmes Intervalles plus haut ou plus bas, selon le Ton que l'on choisissoit. L'*Echelle* Chromatique est donc devenue d'une nécessité indispensable; & c'est par son moyen qu'on porte un Chant sur tel Degré du Clavier que l'on veut choisir, & qu'on le rend exactement sur cette nouvelle position, tel qu'il peut avoir été imaginé pour un autre.

Ces cinq Sons ajoutés ne forment pas dans la Musique de nouveaux Degrés : mais ils se marquent tous sur le Degré le plus voisin, par un Bémol si le Degré est plus haut; par un Dièse s'il est plus bas : & la Note prend toujours le nom du Degré sur lequel elle est placée. (Voyez Bémol & Diese.)

Pour assigner maintenant les rapports de ces nouveaux Intervalles, il faut savoir que les deux Parties ou semi-Tons qui composent le Ton majeur, sont dans les rapports de 15 à 16 & de 128 à 135; & que les deux qui composent aussi

le Ton mineur ſont dans les rapports de 15 à 16 & de 24 à 25 : de ſorte qu'en diviſant toute l'Octave ſelon l'*Echelle* ſemi-Tonique, on en a tous les termes dans les rapports exprimés dans la *Pl.* L. *Fig.* 1.

Mais il faut remarquer que cette diviſion, tirée de M. Malcolm, paroît à bien des égards manquer de juſteſſe. Premiérement, les ſemi-Tons qui doivent être mineurs y ſont majeurs, & celui du *ſol* Dièſe au *la*, qui doit être majeur, y eſt mineur. En ſecond lieu, pluſieurs Tierces majeures, comme celle du *la* à l'*ut* Dièſe, & du *mi* au *ſol* Dièſe, y ſont trop fortes d'un Comma; ce qui doit les rendre inſupportables. Enfin le ſemi-Ton moyen y étant ſubſtitué au ſemi-Ton maxime, donne des Intervalles faux par-tout où il eſt employé. Sur quoi l'on ne doit pas oublier que ce ſemi-Ton moyen eſt plus grand que le majeur même; c'eſt-à-dire, moyen entre le maxime & le majeur. (Voyez SEMI-TON.)

Une diviſion meilleure & plus naturelle ſeroit donc de partager le Ton majeur en deux ſemi-Tons, l'un mineur de 24 à 25, & l'autre maxime de 25 à 27, laiſſant le Ton mineur diviſé en deux ſemi-Tons, l'un majeur & l'autre mineur, comme dans la Table ci-deſſus.

Il y a encore deux autres *Echelles* ſemi-Toniques, qui viennent de deux autres manieres de diviſer l'Octave par ſemi-Tons.

La premiere ſe fait en prenant une moyenne Harmonique ou Arithmétique entre les deux termes du Ton majeur, & une autre entre ceux du Ton mineur, qui diviſe l'un

l'un & l'autre Ton en deux ſemi-Tons preſque égaux : ainſi le Ton majeur $\frac{8}{9}$ eſt diviſé en $\frac{16}{17}$ & $\frac{17}{18}$ arithmétiquement, les nombres repréſentant les longueurs des cordes ; mais quand ils repréſentent les vibrations, les longueurs des Cordes ſont réciproques & en proportion harmonique, comme $1\ \frac{16}{17}\ \frac{8}{9}$; ce qui met le plus grand ſemi-Ton au grave.

De la même maniere le Ton mineur $\frac{9}{10}$ ſe diviſe arithmétiquement en deux ſemi-Tons $\frac{18}{19}$ & $\frac{19}{20}$, ou réciproquement $1\ \frac{18}{19}\ \frac{9}{10}$: mais cette derniere diviſion n'eſt pas harmonique.

Toute l'Octave ainſi calculée donne les rapports exprimés dans la *Planche* L. *Fig.* 2.

M. Salmon rapporte, dans les Tranſactions Philoſophiques, qu'il a fait devant la Société Royale une expérience de cette *Echelle* ſur des cordes diviſées exactement ſelon ces proportions, & qu'elles furent parfaitement d'accord avec d'autres Inſtrumens touchés par les meilleures mains. M. Malcolm ajoute qu'ayant calculé & comparé ces rapports, il en trouva un plus grand nombre de faux dans cette *Echelle*, que dans la précédente ; mais que les erreurs étoient conſidérablement moindres ; ce qui fait compenſation.

Enfin l'autre *Echelle* ſemi-Tonique eſt celle des Ariſtoxéniens, dont le P. Merſenne a traité fort au long, & que M. Rameau a tenté de renouveller dans ces derniers tems. Elle conſiſte à diviſer géométriquement l'Octave par onze moyennes proportionnelles en douze ſemi-Tons parfaitement egaux. Comme les rapports n'en ſont pas rationnels, je ne

donnerai point ici ces rapports qu'on ne peut exprimer que par la formule même, ou par les logarithmes des termes de la progreſſion entre les extrêmes 1 & 2. (Voyez TEMPÉRAMENT.)

Comme au Genre Diatonique & au Chromatique, les Harmoniſtes en ajoutent un troiſieme, ſavoir l'Enharmonique, ce troiſieme Genre doit avoir auſſi ſon *Echelle*, du moins par ſuppoſition : car quoique les Intervalles vraiment Enharmoniques n'exiſtent point dans notre Clavier, il eſt certain que tout paſſage Enharmonique les ſuppoſe, & que l'eſprit corrigeant ſur ce point la ſenſation de l'oreille, ne paſſe alors d'une idée à l'autre qu'à la faveur de cet Intervalle ſous-entendu. Si chaque Ton étoit exactement compoſé de deux ſemi-Tons mineurs, tout Intervalle Enharmonique ſeroit nul, & ce Genre n'exiſteroit pas. Mais comme un Ton mineur même contient plus de deux ſemi-Tons mineurs, le complément de la ſomme de ces deux ſemi-Tons au Ton ; c'eſt-à-dire, l'eſpace qui reſte entre le Dièſe de la Note inférieure, & le Bémol de la ſupérieure, eſt préciſément l'Intervalle Enharmonique, appellé communément Quart-de-Ton. Ce Quart-de-Ton eſt de deux eſpeces, ſavoir l'Enharmonique majeur & l'Enharmonique mineur, dont on trouvera les rapports au mot QUART-DE-TON.

Cette explication doit ſuffire à tout Lecteur pour concevoir aiſément l'*Echelle* Enharmonique que j'ai calculée & inſérée dans la *Planche* L. *Fig.* 3. Ceux qui chercheront de plus grands éclairciſſemens ſur ce point pourront lire le mot ENHARMONIQUE.

ECHO, *f. m.* Son renvoyé ou réfléchi par un corps folide, & qui par-là fe répete & fe renouvelle à l'oreille. Ce mot vient du Grec ἦχος *Son.*

On appelle auffi *Echo* le lieu où la répétition fe fait entendre.

On diftingue les *Echos* pris en ce fens, en deux efpeces; favoir :

1°. L'*Echo fimple* qui ne répete la voix qu'une fois, & 2°. l'*Echo double* ou *multiple* qui répete les mêmes Sons deux ou plufieurs fois.

Dans les *Echos* fimples il y en a de Toniques; c'eft-à-dire, qui ne répetent que le Son mufical & foutenu; & d'autres Syllabiques, qui répetent auffi la voix parlante.

On peut tirer parti des *Echos* multiples, pour former des Accords & de l'Harmonie avec une feule Voix, en faifant entre la Voix & l'*Echo* une efpece de Canon dont la Mefure doit être réglée fur le tems qui s'écoule entre les Sons prononcés & les mêmes Sons répétés. Cette maniere de faire un Concert à foi tout feul, devroit, fi le Chanteur étoit habile, & l'*Echo* vigoureux, paroître étonnante & prefque magique aux Auditeurs non prévenus.

Le nom d'*Echo* fe tranfporte en Mufique à ces fortes d'Airs ou de Pieces dans lefquelles, à l'imitation de l'*Echo*, l'on répete de tems en tems, & fort doux, un certain nombre de Notes. C'eft fur l'Orgue qu'on emploie le plus communément cette maniere de jouer, à caufe de la facilité qu'on a de faire des *Echos* fur le Pofitif; on peut faire auffi des *Echos* fur le Clavecin, au moyen du petit Clavier.

L'Abbé Broſſard dit qu'on ſe ſert quelquefois du mot *Echo* en la place de celui de *Doux* ou *Piano*, pour marquer qu'il faut adoucir la Voix ou le Son de l'Inſtrument, comme pour faire un *Echo*. Cet uſage ne ſubſiſte plus.

ECHOMETRE, *ſ. m.* Eſpece d'Echelle graduée, ou de Regle diviſée en pluſieurs parties, dont on ſe ſert pour meſurer la durée ou longueur des Sons, pour déterminer leurs valeurs diverſes, & même les rapports de leurs Intervalles.

Ce mot vient du Grec ἦχος, *ſon*, & de μέτρον, *Meſure*.

Je n'entreprendrai pas la deſcription de cette machine, parce qu'on n'en fera jamais aucun uſage, & qu'il n'y a de bon *Echometre* qu'une oreille ſenſible & une longue habitude de la Muſique. Ceux qui voudront en ſavoir là-deſſus davantage, peuvent conſulter le Mémoire de M. Sauveur, inſéré dans ceux de l'Académie des Sciences, *année* 1701. Ils y trouveront deux Echelles de cette Eſpece; l'une de M. Sauveur, & l'autre de M. Loulié. (Voyez auſſi l'article Chronometre.)

ECLYSE, *ſ. ſ.* Abaiſſement. C'étoit, dans les plus anciennes Muſiques Grecques, une altération dans le Genre Enharmonique, lorſqu'une corde étoit accidentellement abaiſſée de trois Dièſes au-deſſus de ſon Accord ordinaire. Ainſi l'*Eclyſe* étoit le contraire du *Spondéaſme*.

ECMÈLE, *adj.* Les Sons *Ecmèles* étoient, chez les Grecs, ceux de la voix inappréciable ou parlante, qui ne peut fournir de Mélodie, par oppoſition aux Sons *Emmèles* ou Muſicaux.

EFFET, *ſ. m.* Impreſſion agréable & forte que produit

une excellente Mufique fur l'oreille & l'efprit des écoutans : ainfi le feul mot *Effet* fignifie en Mufique un grand & bel *Effet.* Et non-feulement on dira d'un ouvrage qu'il fait de l'*Effet*; mais on y diftinguera, fous le nom de *chofes d'Effet*, toutes celles où la fenfation produite paroît fupérieure aux moyens employés pour l'exciter.

Une longue pratique peut apprendre à connoître fur le papier les chofes d'*Effet ;* mais il n'y a que le Génie qui les trouve. C'eft le défaut des mauvais Compofiteurs & de tous les Commençans, d'entaffer Parties fur Parties, Inftrumens fur Inftrumens, pour trouver l'*Effet* qui les fuit, & d'ouvrir, comme difoit un Ancien, une grande bouche pour fouffler dans une petite Flûte. Vous diriez, à voir leurs Partitions fi chargées, fi hériffées, qu'ils vont vous furprendre par des *Effets* prodigieux, & fi vous êtes furpris en écoutant tout cela, c'eft d'entendre une petite Mufique maigre, chétive, confufe, fans *Effet*, & plus propre à étourdir les oreilles qu'à les remplir. Au contraire l'œil cherche fur les Partitions des grands Maîtres ces *Effets* fublimes & raviffans que produit leur Mufique exécutée. C'eft que les menus détails font ignorés ou dédaignés du vrai génie, qu'il ne vous amufe point par des foules d'objets petits & puériles, mais qu'il vous émeut par de grands *Effets*, & que la force & la fimplicité réunies forment toujours fon caractere.

EGAL, *adj.* Nom donné par les Grecs au Syftême d'Ariftoxène, parce que cet Auteur divifoit généralement chacun de fes Tétracordes en trente parties égales, dont il affignoit enfuite un certain nombre à chacune des trois divifions du

Tétracorde, ſelon le Genre & l'eſpece du Genre qu'il vouloit établir. (Voyez GENRE, SYSTEME.)

ÉLÉGIE. Sorte de Nome pour les Flûtes, inventé, dit-on, par Sacadas Argien.

ÉLÉVATION, *ſ. f.* *Arſis.* L'*Elévation* de la main ou du pied, en battant la Meſure, ſert à marquer le Tems foible & s'appelle proprement *Levé* : c'étoit le contraire chez les Anciens. L'*Elévation* de la voix en chantant, c'eſt le mouvement par lequel on la porte à l'aigu.

ÉLINE. Nom donné par les Grecs à la Chanſon des Tiſſerands. (Voyez CHANSON.)

EMMÈLE, *adj.* Les Sons *Emmèles* étoient chez les Grecs ceux de la voix diſtincte, chantante & appréciable, qui peuvent donner une Mélodie.

ENDEMATIE, *ſ. f.* C'étoit l'Air d'une ſorte de Danſe particuliere aux Argiens.

ENHARMONIQUE, *adj. pris ſubſt.* Un des trois Genres de la Muſique des Grecs, appellé auſſi très-fréquemment *Harmonie* par Ariſtoxène & ſes Sectateurs.

Ce Genre réſultoit d'une diviſion particuliere du Tétracorde, ſelon laquelle l'Intervalle qui ſe trouve entre le Lichanos ou la troiſieme corde, & la Mèſe ou la quatrieme, étant d'un Diton ou d'une Tierce majeure, il ne reſtoit, pour achever le Tétracorde au grave, qu'un ſemi-Ton à partager en deux Intervalles ; ſavoir, de l'Hypate à la Parhypate, & de la Parhypate au Lichanos. Nous expliquerons au mot *Genre* comment ſe faiſoit cette diviſion.

Le Genre *Enharmonique* étoit le plus doux des trois, au

rapport d'Ariſtide Quintilien. Il paſſoit pour très-ancien, & la plupart des Auteurs en attribuoient l'invention à Olympe Phrygien. Mais ſon Tétracorde, ou plutôt ſon Diateſſaron de ce Genre, ne contenoit que trois cordes qui formoient entr'elles deux Intervalles incompoſés; le premier d'un ſemi-Ton, & l'autre d'une Tierce majeure; & de ces deux ſeuls Intervalles répétés de Tétracorde en Tétracorde, réſultoit alors tout le Genre *Enharmonique*. Ce ne fut qu'après Olympe qu'on s'aviſa d'inſérer, à l'imitation des autres Genres, une quatrieme corde entre les deux premieres, pour faire la diviſion dont je viens de parler. On en trouvera les rapports, ſelon les Syſtêmes de Ptolomée & d'Ariſtoxène. (*Planche* M. *Fig.* 5.)

Ce Genre ſi merveilleux, ſi admiré des Anciens, &, ſelon quelques-uns, le premier trouvé des trois, ne demeura pas long-tems en vigueur. Son extrême difficulté le fit bientôt abandonner à meſure que l'Art gagnoit des combinaiſons en perdant de l'énergie, & qu'on ſuppléoit à la fineſſe de l'oreille par l'agilité des doigts. Auſſi Plutarque reprend-il vivement les Muſiciens de ſon tems d'avoir perdu le plus beau des trois Genres, & d'oſer dire que les Intervalles n'en ſont pas ſenſibles; comme ſi tout ce qui échappe à leurs ſens groſſiers, ajoute ce Philoſophe, devoit être hors de la Nature.

Nous avons aujourd'hui une ſorte de Genre *Enharmonique* entiérement different de celui des Grecs. Il conſiſte, comme les deux autres, dans une progreſſion particuliere de l'Harmonie, qui engendre, dans la marche des Parties, des In-

tervalles *Enharmoniques*, en employant à la fois ou successivement entre deux Notes qui sont à un Ton l'une de l'autre le Bémol de l'inférieure & le Dièse de la supérieure. Mais quoique, selon la rigueur des rapports, ce Dièse & ce Bémol dussent former un Intervalle entr'eux, (Voyez ÉCHELLE & QUART-DE-TON) cet Intervalle se trouve nul, au moyen du Tempérament, qui dans le Systême établi fait servir le même Son à deux usages : ce qui n'empêche pas qu'un tel passage ne produise, par la force de la Modulation & de l'Harmonie, une partie de l'effet qu'on cherche dans les Transitions *Enharmoniques*.

Comme ce Genre est assez peu connu, & que nos Auteurs se sont contentés d'en donner quelques notions trop succinctes, je crois devoir l'expliquer ici un peu plus au long.

Il faut remarquer d'abord que l'Accord de Septieme diminuée est le seul sur lequel on puisse pratiquer des passages vraiment *Enharmoniques*; & cela en vertu de cette propriété singuliere qu'il a de diviser l'Octave entiere en quatre Intervalles égaux. Qu'on prenne dans les quatre Sons qui composent cet Accord, celui qu'on voudra pour fondamental, on trouvera toujours également que les trois autres Sons forment sur celui-ci un Accord de Septieme diminuée. Or le Son fondamental de l'Accord de Septieme diminuée est toujours une Note sensible ; de sorte que, sans rien changer à cet Accord, on peut, par une maniere de double ou de quadruple emploi, le faire servir successivement sur quatre différentes fondamentales ; c'est-à-dire, sur quatre différentes Notes sensibles.

Il

Il suit de-là que ce même Accord, sans rien changer ni à l'Accompagnement, ni à la Basse, peut porter quatre noms différens, & par conséquent se chiffrer de quatre différentes manieres : savoir, d'un $7^{\flat}$ sous le nom de Septieme diminuée ; d'un $^{6}_{\times}\times$ sous le nom de Sixte majeure & fausse-Quinte ; d'un $\times\,^{+}_{\flat}$ sous le nom de Tierce mineure & Triton, & enfin d'un $\times\,2$ sous le nom de Seconde superflue. Bien entendu que la Clef doit être censée armée différemment, selon les Tons où l'on est supposé être.

Voilà donc quatre manieres de sortir d'un Accord de Septieme diminuée, en se supposant successivement dans quatre Accords différens : car la marche fondamentale & naturelle du Son qui porte un Accord de Septieme diminuée est de se résoudre sur la Tonique du Mode mineur, dont il est la Note sensible.

Imaginons maintenant l'Accord de Septieme diminuée sur *ut* Dièse Note sensible, si je prends la Tierce *mi* pour fondamentale, elle deviendra Note sensible à son tour, & annoncera par conséquent le Mode mineur de *fa* ; or cet *ut* Dièse reste bien dans l'Accord de *mi* Note sensible : mais c'est en qualité de *re* Bémol ; c'est-à-dire, de sixieme Note du Ton, & de septieme diminuée de la Note sensible : ainsi cet *ut* Dièse qui, comme Note sensible, étoit obligé de monter dans le Ton de *re*, devenu *re* Bémol dans le Ton de *fa*, est obligé de descendre comme Septieme diminuée : voilà une transition *Enharmonique*. Si au lieu de la Tierce, on prend, dans le même Accord d'*ut* Dièse, la fausse Quinte

fol pour nouvelle Note ſenſible, l'*ut* Dièſe deviendra encore *re* Bémol, en qualité de quatrieme Note : autre paſſage *Enharmonique*. Enfin ſi l'on prend pour Note ſenſible la Septieme diminuée elle-même, au lieu de *ſi* Bémol il faudra néceſſairement la conſidérer comme *la* Dièſe ; ce qui fait un troiſieme paſſage *Enharmonique* ſur le même Accord.

A la faveur de ces quatre différentes manieres d'enviſager ſucceſſivement le même Accord, on paſſe d'un Ton à un autre qui en paroît fort éloigné ; on donne aux Parties des progrès différens de celui qu'elles auroient dû avoir en premier lieu, & ces paſſages ménagés à propos, ſont capables, non-ſeulement de ſurprendre, mais de ravir l'Auditeur quand ils ſont bien rendus.

Une autre ſource de variété, dans le même Genre, ſe tire des différentes manieres dont on peut réſoudre l'Accord qui l'annonce ; car quoique la Modulation la plus naturelle ſoit de paſſer de l'Accord de Septieme diminuée ſur la Note ſenſible, à celui de la Tonique en Mode mineur, on peut, en ſubſtituant la Tierce majeure à la mineure, rendre le Mode majeur & même y ajouter la Septieme pour changer cette Tonique en Dominante, & paſſer ainſi dans un autre Ton. A la faveur de ces diverſes combinaiſons réunies, on peut ſortir de l'Accord en douze manieres. Mais, de ces douze, il n'y en a que neuf qui, donnant la converſion du Dièſe en Bémol ou réciproquement, ſoient véritablement *Enharmoniques*, parce que dans les trois autres on ne change point de Note ſenſible : encore dans ces neuf diverſes Modulations n'y a-t-il que trois diverſes Notes ſenſibles, chacune

desquelles se résout par trois passages différens : de sorte qu'à bien prendre la chose on ne trouve sur chaque Note sensible que trois vrais passages *Enharmoniques* possibles, tous les autres n'étant point réellement *Enharmoniques*, ou se rapportant à quelqu'un des trois premiers. (Voyez, *Planche* L. *Fig.* 4. un exemple de tous ces passages.)

A l'imitation des Modulations du Genre Diatonique, on a plusieurs fois essayé de faire des morceaux entiers dans le Genre *Enharmonique*, & pour donner une sorte de regle aux marches fondamentales de ce Genre, on l'a divisé en *Diatonique - Enharmonique* qui procede par une succession de semi-Tons majeurs, & en *Chromatique-Enharmonique* qui procede par une succession de semi-Tons mineurs.

Le Chant de la premiere espece est *Diatonique*, parce que les semi-Tons y sont majeurs ; & il est *Enharmonique*, parce que deux semi-Tons majeurs de suite forment un *Ton* trop fort d'un Intervalle *Enharmonique*. Pour former cette espece de Chant, il faut faire une Basse qui descende de Quarte & monte de Tierce majeure alternativement. Une partie du Trio des Parques de l'Opéra d'Hippolite, est dans ce Genre ; mais il n'a jamais pu être exécuté à l'Opéra de Paris, quoique M. Rameau assure qu'il l'avoit été ailleurs par des Musiciens de bonne volonté, & que l'effet en fut surprenant.

Le Chant de la seconde espece est *Chromatique*, parce qu'il procede par semi-Tons mineurs ; il est *Enharmonique*, parce que les deux semi-Tons mineurs consécutifs forment un Ton trop foible d'un Intervalle *Enharmonique*. Pour former cette espece de Chant, il faut faire une Basse-fonda-

mentale qui descende de Tierce mineure & monte de Tierce majeure alternativement. M. Rameau nous apprend qu'il avoit fait dans ce Genre de Musique un tremblement de terre dans l'Opéra des Indes galantes ; mais qu'il fut si mal servi qu'il fut obligé de le changer en une Musique commune. (Voyez les Elémens de Musique de M. d'Alembert, pages 91, 92, 93 & 166.)

Malgré les exemples cités & l'autorité de M. Rameau, je crois devoir avertir les jeunes Artistes que l'*Enharmonique - Diatonique* & l'*Enharmonique - Chromatique* me paroissent tous deux à rejetter comme Genres, & je ne puis croire qu'une Musique modulée de cette maniere, même avec la plus parfaite exécution, puisse jamais rien valoir. Mes raisons sont que les passages brusques d'une idée à une autre idée extrêmement éloignée, y sont si fréquens, qu'il n'est pas possible à l'esprit de suivre ces transitions avec autant de rapidité que la Musique les présente ; que l'oreille n'a pas le tems d'appercevoir le rapport très-secret & très-composé des Modulations, ni de sous-entendre les Intervalles supposés ; qu'on ne trouve plus dans de pareilles successions ombre de Ton ni de Mode ; qu'il est également impossible de retenir celui d'où l'on sort, ni de prévoir celui où l'on va ; & qu'au milieu de tout cela, l'on ne sait plus du tout où l'on est. L'*Enharmonique* n'est qu'un passage inattendu dont l'étonnante impression se fait fortement & dure long-tems ; passage que par conséquent on ne doit pas trop brusquement ni trop souvent répéter, de peur que l'idée de la Modulation ne se trouble & ne se perde entiérement : car

ſi-tôt qu'on n'entend que des Accords iſolés qui n'ont plus de rapport ſenſible & de fondement commun, l'Harmonie n'a plus auſſi d'union ni de ſuite apparente, & l'effet qui en réſulte n'eſt qu'un vain bruit ſans liaiſon & ſans agrément. Si M. Rameau, moins occupé de calculs inutiles, eût mieux étudié la Métaphyſique de ſon Art, il eſt à croire que le feu naturel de ce ſavant Artiſte eût produit des prodiges, dont le germe étoit dans ſon génie; mais que ſes préjugés ont toujours étouffé.

Je ne crois pas même que les ſimples Tranſitions *Enharmoniques* puiſſent jamais bien réuſſir, ni dans les Chœurs, ni dans les Airs, parce que chacun de ces morceaux forme un tout où doit régner l'unité, & dont les Parties doivent avoir entr'elles une liaiſon plus ſenſible que ce Genre ne peut la marquer.

Quel eſt donc le vrai lieu de l'*Enharmonique*? C'eſt, ſelon moi, le Récitatif obligé. C'eſt dans une ſcene ſublime & pathétique où la Voix doit multiplier & varier les inflexions Muſicales à l'imitation de l'accent grammatical, oratoire & ſouvent inappréciable; c'eſt, dis-je, dans une telle ſcene que les Tranſitions *Enharmoniques* ſont bien placées, quand on ſait les ménager pour les grandes expreſſions, & les affermir, pour ainſi dire, par des traits de ſymphonie qui ſuſpendent la parole & renforcent l'expreſſion. Les Italiens, qui font un uſage admirable de ce Genre, ne l'emploient que de cette maniere. On peut voir dans le premier Récitatif de l'Orphée de Pergolèſe un exemple frappant & ſimple des effets que ce grand Muſi-

cien ſut tirer de *l'Enharmonique*, & comment, loin de faire une Modulation dure, ces Tranſitions, devenues naturelles & faciles à entonner, donnent une douceur énergique à toute la déclamation.

J'ai déjà dit que notre Genre *Enharmonique* eſt entiérement différent de celui des Anciens. J'ajouterai que, quoique nous n'ayons point comme eux d'Intervalles *Enharmoniques* à entonner, cela n'empêche pas que *l'Enharmonique* moderne ne ſoit d'une exécution plus difficile que le leur. Chez les Grecs les Intervalles *Enharmoniques*, purement Mélodieux, ne demandoient, ni dans le Chanteur ni dans l'écoutant, aucun changement d'idées, mais ſeulement une grande délicateſſe d'organe; au lieu qu'à cette même délicateſſe, il faut joindre encore, dans notre Muſique, une connoiſſance exacte & un ſentiment exquis des métamorphoſes Harmoniques les plus bruſques & les moins naturelles: car ſi l'on n'entend pas la phraſe, on ne ſauroit donner aux mots le Ton qui leur convient; ni chanter juſte dans un ſyſtême Harmonieux, ſi l'on ne ſent l'Harmonie.

ENSEMBLE, *adv. ſouvent pris ſubſtantivement.* Je ne m'arrêterai pas à l'explication de ce mot, pris pour le rapport convenable de toutes les parties d'un Ouvrage entre elles & avec le tout, parce que c'eſt un ſens qu'on lui donne rarement en Muſique. Ce n'eſt gueres qu'à l'exécution que ce terme s'applique, lorſque les Concertans ſont ſi parfaitement d'accord, ſoit pour l'Intonation, ſoit pour la Meſure, qu'ils ſemblent être tous animés d'un même eſprit, & que l'exécution rend fidélement à l'oreille tout ce que l'œil voit ſur la Partition.

L'*Ensemble* ne dépend pas seulement de l'habileté avec laquelle chacun lit sa Partie, mais de l'intelligence avec laquelle il en sent le caractere particulier, & la liaison avec le tout; soit pour phraser avec exactitude, soit pour suivre la précision des Mouvemens, soit pour saisir le moment & les nuances des *Fort* & des *Doux*; soit enfin pour ajouter aux ornemens marqués, ceux qui sont si nécessairement supposés par l'Auteur, qu'il n'est permis à personne de les omettre. Les Musiciens ont beau être habiles, il n'y a d'*Ensemble* qu'autant qu'ils ont l'intelligence de la Musique qu'ils exécutent, & qu'ils s'entendent entr'eux: car il seroit impossible de mettre un parfait *Ensemble* dans un Concert de sourds, ni dans une Musique dont le style seroit parfaitement étranger à ceux qui l'exécutent. Ce sont sur-tout les Maîtres de Musique, Conducteurs & Chefs d'Orchestre, qui doivent guider, ou retenir ou presser les Musiciens pour mettre par-tout l'*Ensemble*; & c'est ce que fait toujours un bon premier Violon par une certaine charge d'exécution qui en imprime fortement le caractere dans toutes les oreilles. La Voix récitante est assujettie à la Basse & à la Mesure; le premier Violon doit écouter & suivre la Voix; la Symphonie doit écouter & suivre le premier Violon: enfin le Clavecin, qu'on suppose tenu par le Compositeur, doit être le véritable & premier guide de tout.

En général, plus le Style, les Périodes, les Phrases, la Mélodie & l'Harmonie ont de caractere, plus l'ensemble est facile à saisir; parce que la même idée imprimée vivement

dans tous les esprits préside à toute l'exécution. Au contraire, quand la Musique ne dit rien, & qu'on n'y sent qu'une suite de Notes sans liaison, il n'y a point de tout auquel chacun rapporte sa Partie, & l'exécution va toujours mal. Voilà pourquoi la Musique Françoise n'est jamais *ensemble*.

ENTONNER, *v. a.* C'est, dans l'exécution d'un Chant, former avec justesse les Sons & les Intervalles qui sont marqués. Ce qui ne peut gueres se faire qu'à l'aide d'une idée commune à laquelle doivent se rapporter ces Sons & ces Intervalles ; savoir, celle du Ton & du Mode où ils sont employés, d'où vient peut-être le mot *Entonner*. On peut aussi l'attribuer à la marche Diatonique ; marche qui paroît la plus commode & la plus naturelle à la Voix. Il y a plus de difficulté à *Entonner* des Intervalles plus grands ou plus petits, parce qu'alors la Glotte se modifie par des rapports trop grands dans le premier cas, ou trop composés dans le second.

Entonner est encore commencer le Chant d'une Hymne, d'un Pseaume, d'une Antienne, pour donner le Ton à tout le Chœur. Dans l'Eglise Catholique, c'est, par exemple, l'Officiant qui *entonne* le *Te Deum*; dans nos Temples, c'est le Chantre qui *entonne* les Pseaumes.

ENTR'ACTE, *s. m.* Espace de tems qui s'écoule entre la fin d'un Acte d'Opéra & le commencement de l'Acte suivant, & durant lequel la représentation est suspendue, tandis que l'action est supposée se continuer ailleurs. L'Orchestre remplit cet espace en France par l'exécution d'une Symphonie qui porte aussi le nom d'*Entr'acte*.

Il

Il ne paroît pas que les Grecs aient jamais divisé leurs Drames par Actes, ni par conséquent connu les *Entr'actes*. La représentation n'étoit point suspendue sur leurs Théâtres depuis le commencement de la Piece jusqu'à la fin. Ce furent les Romains qui, moins épris du spectacle, commencerent les premiers à le partager en plusieurs parties, dont les Intervalles offroient du relâche à l'attention des Spectateurs, & cet usage s'est continué parmi nous.

Puisque l'*Entr'acte* est fait pour suspendre l'attention & reposer l'esprit du Spectateur, le Théâtre doit rester vide, & les Intermedes dont on le remplissoit autrefois formoient une interruption de très-mauvais goût, qui ne pouvoit manquer de nuire à la Piece en faisant perdre le fil de l'action. Cependant Moliere lui-même ne vit point cette vérité si simple, & les *Entr'actes* de sa derniere Piece étoient remplis par des Intermedes. Les François, dont les Spectacles ont plus de raison que de chaleur, & qui n'aiment pas qu'on les tienne long-tems en silence, ont depuis lors réduit les *Entr'actes* à la simplicité qu'ils doivent avoir, & il est à desirer pour la perfection des Théâtres qu'en cela leur exemple soit suivi par-tout.

Les Italiens qu'un sentiment exquis guide souvent mieux que le raisonnement, ont proscrit la Danse de l'action Dramatique. (Voyez OPERA.) Mais par une inconséquence qui naît de la trop grande durée qu'ils veulent donner au Spectacle, ils remplissent leurs *Entr'actes* des Ballets qu'ils bannissent de la Piece, & s'ils évitent l'absurdité de la double imitation, ils donnent dans celle de la transposition de

Scene, & promenant ainsi le Spectateur d'objet en objet, lui font oublier l'action principale, perdre l'intérêt, & pour lui donner le plaisir des yeux lui ôtent celui du cœur. Ils commencent pourtant à sentir le défaut de ce monstrueux assemblage, & après avoir déjà presque chassé les Intermedes des *Entr'actes*, sans doute ils ne tarderont pas d'en chasser encore la Danse, & de la réserver, comme il convient, pour en faire un Spectacle brillant & isolé à la fin de la grande Piece.

Mais quoique le Théâtre reste vide dans l'*Entr'acte*, ce n'est pas à dire que la Musique doive être interrompue; car à l'Opéra où elle fait une partie de l'existence des choses, le sens de l'ouïe doit avoir une telle liaison avec celui de la vue, que tant qu'on voit le lieu de la Scene on entende l'Harmonie qui en est supposée inséparable, afin que son concours ne paroisse ensuite étranger ni nouveau sous le chant des Acteurs.

La difficulté qui se présente à ce sujet est de savoir ce que le Musicien doit dicter à l'Orchestre quand il ne se passe plus rien sur la Scene : car si la Symphonie, ainsi que toute la Musique Dramatique, n'est qu'une imitation continuelle, que doit-elle dire quand personne ne parle? Que doit-elle faire quand il n'y a plus d'action? Je réponds à cela, que, quoique le Théâtre soit vide, le cœur des Spectateurs ne l'est pas; il a dû leur rester une forte impression de ce qu'ils viennent de voir & d'entendre. C'est à l'Orchestre à nourrir & soutenir cette impression durant l'*Entr'acte*, afin que le Spectateur ne se trouve pas au début de l'Acte suivant, aussi

froid qu'il l'étoit au commencement de la Piece, & que l'intérêt soit, pour ainsi dire, lié dans son ame comme les événemens le sont dans l'action représentée. Voilà comment le Musicien ne cesse jamais d'avoir un objet d'imitation, ou dans la situation des personnages, ou dans celle des Spectateurs. Ceux-ci n'entendant jamais sortir de l'Orchestre que l'expression des sentimens qu'ils éprouvent, s'identifient, pour ainsi dire, avec ce qu'ils entendent, & leur état est d'autant plus délicieux qu'il regne un Accord plus parfait entre ce qui frappe leurs sens & ce qui touche leur cœur.

L'habile Musicien tire encore de son Orchestre un autre avantage pour donner à la représentation tout l'effet qu'elle peut avoir, en amenant par degrés le Spectateur oisif à la situation d'ame la plus favorable à l'effet des Scenes qu'il va voir dans l'Acte suivant.

La durée de l'*Entr'acte* n'a pas de mesure fixe; mais elle est supposée plus ou moins grande, à proportion du tems qu'exige la partie de l'action qui se passe derriere le Théâtre. Cependant cette durée doit avoir des bornes de supposition, relativement à la durée hypothétique de l'action totale, & des bornes réelles, relatives à la durée de la représentation.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner si la regle des vingt-quatre heures a un fondement suffisant & s'il n'est jamais permis de l'enfreindre. Mais si l'on veut donner à la durée supposée d'un *Entr'acte* des bornes tirées de la nature des choses, je ne veux point qu'on en puisse trouver d'autres que

celles du tems durant lequel il ne ſe fait aucun changement ſenſible & régulier dans la Nature, comme il ne s'en fait point d'apparent ſur la Scene durant l'*Entr'acte*. Or ce tems eſt, dans ſa plus grande étendue, à-peu-près de douze heures, qui font la durée moyenne d'un jour ou d'une nuit. Paſſé cet eſpace, il n'y a plus de poſſibilité ni d'illuſion dans la durée ſuppoſée de l'*Entr'acte*.

Quant à la durée réelle, elle doit être, comme je l'ai dit, proportionnée & à la durée totale de la repréſentation, & à la durée partielle & relative de ce qui ſe paſſe derriere le Théâtre. Mais il y a d'autres bornes tirées de la fin générale qu'on ſe propoſe; ſavoir, la meſure de l'attention : car on doit bien ſe garder de faire durer l'*Entr'acte* juſqu'à laiſſer le Spectateur tomber dans l'engourdiſſement & approcher de l'ennui. Cette meſure n'a pas, au reſte, une telle préciſion par elle-même, que le Muſicien qui a du feu, du génie & de l'ame, ne puiſſe, à l'aide de ſon Orcheſtre, l'étendre beaucoup plus qu'un autre.

Je ne doute pas même qu'il n'y ait des moyens d'abuſer le Spectateur ſur la durée effective de l'*Entr'acte*, en la lui faiſant eſtimer plus ou moins grande par la maniere d'entrelacer les caracteres de la Symphonie : mais il eſt tems de finir cet article qui n'eſt déjà que trop long.

ENTRÉE, *ſ. f.* Air de Symphonie par lequel débute un Ballet.

Entrée ſe dit encore à l'Opéra, d'un Acte entier, dans les Opéra-Ballets dont chaque Acte forme un ſujet ſéparé. L'Entrée *de Vertumne dans les Elémens.* L'Entrée des *Incas dans les Indes Galantes.*

Enfin, *Entrée* ſe dit auſſi du moment où chaque Partie qui en ſuit une autre commence à ſe faire entendre.

EOLIEN, *adj.* Le Ton ou Mode *Eolien* étoit un des cinq Modes moyens ou principaux de la Muſique Grecque, & ſa corde fondamentale étoit immédiatement au-deſſus de celle du Mode Phrygien. (Voyez MODE.)

Le Mode *Eolien* étoit grave, au rapport de Laſus. *Je chante*, dit-il, *Cérès & ſa fille Mélibée, épouſe de Pluton, ſur le Mode* Eolien, *rempli de gravité.*

Le nom d'*Eolien* que portoit ce Mode ne lui venoit pas des Iſles Eoliennes mais de l'Eolie, contrée de l'Aſie Mineure, où il fut premiérement en uſage.

EPAIS, *adj.* Genre *Epais*, denſe, ou *ſerré*, πυκνὸς, eſt, ſelon la définition d'Ariſtoxène, celui où, dans chaque Tétracorde, la ſomme des deux premiers Intervalles eſt moindre que le troiſieme. Ainſi le Genre Enharmonique eſt *épais*, parce que les deux premiers Intervalles, qui ſont chacun d'un Quart-de-Ton, ne forment enſemble qu'un ſemi-Ton; ſomme beaucoup moindre que le troiſieme Intervalle, qui eſt une Tierce majeure. Le Chromatique eſt auſſi un Genre *Epais*; car ſes deux premiers Intervalles ne forment qu'un Ton, moindre encore que la Tierce mineure qui ſuit. Mais le Genre Diatonique n'eſt point *Epais*, puiſque ſes deux premiers Intervalles forment un Ton & demi, ſomme plus grande que le Ton qui ſuit. (Voyez GENRE, TÉTRACORDE.)

De ce mot πυκνὸς, comme radical, ſont compoſés les termes *Apycni*, *Baripycni*, *Meſopycni*, *Oxipycni*, dont on trouvera les articles chacun à ſa place.

Cette dénomination n'eſt point en uſage dans la Muſique moderne.

ÉPIAULIE. Nom que donnoient les Grecs à la Chanſon des Meuniers, appellée autrement *Hymée.* (Voyez CHANSON.)

Le mot burleſque *piauler* ne tireroit-il point d'ici ſon étymologie? Le piaulement d'une femme ou d'un enfant, qui pleure & ſe lamente long-tems ſur le même Ton, reſſemble aſſez à la Chanſon d'un moulin, & par métaphore, à celle d'un Meunier.

ÉPILENE. Chanſon des Vendangeurs, laquelle s'accompagnoit de la Flûte. (Voyez Athénée, *Livre V.*)

ÉPINICION. Chant de victoire, par lequel on célébroit chez les Grecs le triomphe des Vainqueurs.

ÉPISYNAPHE, *ſ. f.* C'eſt, au rapport de Bacchius, la conjonction des trois Tétracordes conſécutifs, comme ſont les Tétracordes *Hypaton*, *Méſon & Synnéménon.* (Voyez SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

ÉPITHALAME, *ſ. m.* Chant nuptial qui ſe chantoit autrefois à la porte des nouveaux Epoux, pour leur ſouhaiter une heureuſe union. De telles Chanſons ne ſont gueres en uſage parmi nous; car on ſait bien que c'eſt peine perdue. Quand on en fait pour ſes amis & familiers, on ſubſtitue ordinairement à ces vœux honnêtes & ſimples quelques penſées équivoques & obſcenes, plus conformes au goût du ſiecle.

ÉPITRITE. Nom d'un des Rhythmes de la Muſique Grecque, duquel les Tems étoient en raiſon ſeſquitierce ou

de 3 à 4. Ce Rhythme étoit représenté par le pied que les Poëtes & Grammairiens appellent aussi *Epitrite*; pied composé de quatre syllabes, dont les deux premieres sont en effet aux deux dernieres dans la raison de 3 à 4. (Voyez RHYTHME.)

ÉPODE, *s. f.* Chant du troisieme Couplet, qui, dans les Odes, terminoit ce que les Grecs appelloient *la Période*, laquelle étoit composée de trois Couplets; savoir, la *Strophe*, l'*Antistrophe* & l'*Epode*. On attribue à Archiloque l'invention de l'*Epode*.

EPTACORDE, *s. m.* Lyre ou Cythare à sept cordes, comme, au dire de plusieurs, étoit celle de Mercure.

Les Grecs donnoient aussi le nom d'*Eptacorde* à un systême de Musique formé de sept Sons, tel qu'est aujourd'hui notre Gamme. L'*Eptacorde* Synnéménon, qu'on appelloit autrement *Lyre de Terpandre*, étoit composé des Sons exprimés par ces lettres de la Gamme, E, F, G, *a*, *b*, *c*, *d*. L'*Eptacorde* de Philolaüs substituoit le Béquarre au Bémol, & peut s'exprimer ainsi, E, F, G, *a*, ♮ *c*, *d*. Il en rapportoit chaque corde à une des Planetes, l'Hypate à Saturne, la Parhypate à Jupiter, & ainsi de suite.

EPTAMÉRIDES, *s. f.* Nom donné par M. Sauveur à l'un des Intervalles de son Systéme exposé dans les Mémoires de l'Académie, année 1701.

Cet Auteur divise d'abord l'Octave en 43 parties ou *Mérides*; puis chacune de celles-ci en 7 *Eptamérides*; de sorte que l'Octave entiere comprend 301 *Eptamérides* qu'il subdivise encore. (Voyez DÉCAMERIDE.)

Ce mot est formé de ἑπτὰ, sept, & de μερὶς, partie.

EPTAPHONE, *s. m.* Nom d'un Portique de la Ville d'Olympie, dans lequel on avoit ménagé un écho qui répétoit la Voix sept fois de suite. Il y a grande apparence que l'Echo se trouva là par hasard, & qu'ensuite les Grecs, grands charlatans, en firent honneur à l'art de l'Architecte.

EQUISONNANCE, *s. f.* Nom par lequel les Anciens distinguoient des autres Consonnances celles de l'Octave & de la double Octave, les seules qui fassent Paraphonie. Comme on a aussi quelquefois besoin de la même distinction dans la Musique moderne, on peut l'employer avec d'autant moins de scrupule, que la sensation de l'Octave se confond très-souvent à l'oreille avec celle de l'Unisson.

ESPACE, *s. m.* Intervalle blanc, ou distance qui se trouve dans la Portée entre une Ligne & celle qui la suit immédiatement au-dessus ou au-dessous. Il y a quatre *Espaces* dans les cinq Lignes, & il y a de plus deux *Espaces*, l'un au-dessus, l'autre au-dessous de la Portée entiere; l'on borne, quand il le faut, ces deux *Espaces* indéfinis par des Lignes postiches ajoutées en haut ou en bas, lesquelles augmentent l'étendue de la Portée & fournissent de nouveaux *Espaces*. Chacun de ces *Espaces* divise l'Intervalle des deux Lignes qui le terminent, en deux Degrés Diatoniques; savoir, un de la Ligne inférieure à l'*Espace*, & l'autre de l'*Espace* à la Ligne supérieure. (Voyez PORTÉE.)

ETENDUE, *s. f.* différence de deux Sons donnés qui en ont d'intermédiaires, ou somme de tous les Intervalles compris entre les deux extrêmes. Ainsi la plus grande *Etendue* possible

possible ou celle qui comprend toutes les autres, est celle du plus grave au plus aigu de tous les Sons sensibles ou appréciables. Selon les expériences de M. Euler, toute cette *Etendue* forme un Intervalle d'environ huit Octaves, entre un Son qui fait 30 vibrations par Seconde, & un autre qui en fait 7552 dans le même tems.

Il n'y a point d'*Etendue* en Musique entre les deux termes de laquelle on ne puisse insérer une infinité de Sons intermédiaires qui le partagent en une infinité d'Intervalles, d'où il suit que l'*Etendue* sonore ou Musicale est divisible à l'infini, comme celles du tems & du lieu. (Voyez INTERVALLE.)

EUDROMÉ. Nom de l'Air que jouoient les Hautbois aux Jeux Schéniens, institués dans Argos en l'honneur de Jupiter. Hiérax, Argien, étoit l'Inventeur de cet Air.

ÉVITER, *v. a. Eviter* une Cadence, c'est ajouter une Dissonance à l'Accord final, pour changer le Mode ou prolonger la phrase. (Voyez CADENCE.)

ÉVITÉ, *participe*. Cadence *Evitée.* (Voyez CADENCE.)

ÉVOVAÉ, *s. m.* Mot barbare formé des six voyelles qui marquent les Syllabes des deux mots, *seculorum amen*, & qui n'est d'usage que dans le Plain-Chant. C'est sur les lettres de ce mot qu'on trouve indiquées dans les Pseautiers & Antiphonaires des Eglises Catholiques les Notes par lesquelles, dans chaque Ton & dans les diverses modifications du Ton, il faut terminer les versets des Pseaumes ou des Cantiques.

L'*Evovaé* commence toujours par la Dominante du Ton

de l'Antienne qui le précede, & finit toujours par la finale.

EUTHIA, *s. f.* Terme de la Musique Grecque, qui signifie une suite de Notes procédant du grave à l'aigu. L'*Euthia* étoit une des Parties de l'ancienne Mélopée.

EXACORDE, *s. m.* Instrument à six cordes, ou systême composé de six Sons, tel que l'*Exacorde* de Gui d'Arezzo.

EXÉCUTANT, *partic. pris subst.* Musicien qui exécute sa Partie dans un Concert; c'est la même chose que Concertant. (Voyez CONCERTANT.) Voyez aussi les deux mots qui suivent.

EXECUTER, *v. a. Exécuter* une Piece de Musique, c'est chanter & jouer toutes les Parties qu'elle contient, tant vocales qu'instrumentales, dans l'Ensemble qu'elles doivent avoir, & la rendre telle qu'elle est notée sur la Partition.

Comme la Musique est faite pour être entendue, on n'en peut bien juger que par l'exécution. Telle Partition paroît admirable sur le papier, qu'on ne peut entendre *Exécuter* sans dégoût, & telle autre n'offre aux yeux qu'une apparence simple & commune, dont l'exécution ravit par des effets inattendus. Les petits Compositeurs, attentifs à donner de la symétrie & du jeu à toutes leurs Parties, paroissent ordinairement les plus habiles gens du monde, tant qu'on ne juge de leurs ouvrages que par les yeux. Aussi ont-ils souvent l'adresse de mettre tant d'Instrumens divers, tant de Parties dans leur Musique, qu'on ne puisse rassembler que très-difficilement tous les Sujets nécessaires pour l'*Exécuter*.

EXECUTION, *s. f.* L'Action d'exécuter une Piece de Musique.

Comme la Musique est ordinairement composée de plusieurs Parties, dont le rapport exact, soit pour l'Intonation, soit pour la Mesure, est extrêmement difficile à observer, & dont l'esprit dépend plus du goût que des signes, rien n'est si rare qu'une bonne *Exécution.* C'est peu de lire la Musique exactement sur la Note; il faut entrer dans toutes les idées du Compositeur, sentir & rendre le feu de l'expression, avoir sur-tout l'oreille juste & toujours attentive pour écouter & suivre l'Ensemble. Il faut, en particulier dans la Musique Françoise, que la Partie principale sache presser ou ralentir le mouvement, selon que l'exigent le goût du Chant, le volume de Voix & le développement des bras du Chanteur; il faut, par conséquent, que toutes les autres Parties soient sans relâche, attentives à bien suivre celle-là. Aussi l'Ensemble de l'Opéra de Paris, où la Musique n'a point d'autre Mesure que celle du geste, seroit-il, à mon avis, ce qu'il y a de plus admirable en fait d'*Exécution.*

« Si les François, dit Saint-Evremont, par leur commerce » avec les Italiens, sont parvenus à composer plus hardi- » ment, les Italiens ont aussi gagné au commerce des Fran- » çois, en ce qu'ils ont appris d'eux à rendre leur *Exécu-* » *tion* plus agréable, plus touchante & plus parfaite ». Le Lecteur se passera bien, je crois, de mon commentaire sur ce passage. Je dirai seulement que les François croient toute la terre occupée de leur Musique, & qu'au contraire, dans les trois quarts de l'Italie, les Musiciens ne savent pas même qu'il existe une Musique Françoise différente de la leur.

On appelle encore *Exécution* la facilité de lire & d'exé-

cuter une Partie Inſtrumentale, & l'on dit, par exemple, d'un Symphoniſte, qu'il a beaucoup d'*Exécution*, lorſqu'il exécute correctement, ſans héſiter, & à la premiere vue, les choſes les plus difficiles : l'*Exécution* priſe en ce ſens dépend ſur-tout de deux choſes; premiérement, d'une habitude parfaite de la touche & du doigter de ſon Inſtrument; en ſecond lieu, d'une grande habitude de lire la Muſique & de phraſer en la regardant : car tant qu'on ne voit que des Notes iſolées, on héſite toujours à les prononcer : on n'acquiert la grande facilité de l'*Exécution*, qu'en les uniſſant par le ſens commun qu'elles doivent former, & en mettant la choſe à la place du ſigne. C'eſt ainſi que la mémoire du Lecteur ne l'aide pas moins que ſes yeux, & qu'il liroit avec peine une langue inconnue, quoiqu'écrite avec les mêmes caracteres, & compoſée des mêmes mots qu'il lit couramment dans la ſienne.

EXPRESSION, *ſ. f.* Qualité par laquelle le Muſicien ſent vivement & rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre, & tous les ſentimens qu'il doit exprimer. Il y a une *Expreſſion* de Compoſition & une d'exécution, & c'eſt de leur concours que réſulte l'effet muſical le plus puiſſant & le plus agréable.

Pour donner de l'*Expreſſion* à ſes ouvrages, le Compoſiteur doit ſaiſir & comparer tous les rapports qui peuvent ſe trouver entre les traits de ſon objet & les productions de ſon Art : il doit connoître ou ſentir l'effet de tous les caracteres, afin de porter exactement celui qu'il choiſit au degré qui lui convient : car comme un bon Peintre ne donne

pas la même lumiere à tous ses objets, l'habile Musicien ne donnera pas non plus la même énergie à tous ses sentimens, ni la même force à tous ses tableaux, & placera chaque Partie au lieu qui convient, moins pour la faire valoir seule, que pour donner un plus grand effet au tout.

Après avoir bien vu ce qu'il doit dire, il cherche comment il le dira, & voici où commence l'application des préceptes de l'Art, qui est comme la langue particuliere dans laquelle le Musicien veut se faire entendre.

La Mélodie, l'Harmonie, le Mouvement, le choix des Instrumens & des Voix sont les élémens du langage musical; & la Mélodie, par son rapport immédiat avec l'Accent grammatical & oratoire, est celui qui donne le caractere à tous les autres. Ainsi c'est toujours du Chant que se doit tirer la principale *Expression*, tant dans la Musique Instrumentale que dans la Vocale.

Ce qu'on cherche donc à rendre par la Mélodie, c'est le Ton dont s'expriment les sentimens qu'on veut représenter, & l'on doit bien se garder d'imiter en cela la déclamation théâtrale qui n'est elle-même qu'une imitation, mais la voix de la Nature parlant sans affectation & sans art. Ainsi le Musicien cherchera d'abord un Genre de Mélodie qui lui fournisse les inflexions Musicales les plus convenables au sens des paroles, en subordonnant toujours l'*Expression* des mots à celle de la pensée, & celle-ci même à la situation de l'ame de l'Interlocuteur : car quand on est fortement affecté, tous les discours que l'on tient prennent, pour ainsi dire, la teinte du sentiment général qui domine en nous,

& l'on ne querelle point ce qu'on aime du ton dont on querelle un indifférent.

La parole est diversement accentuée selon les diverses passions qui l'inspirent, tantôt aiguë & véhémente, tantôt remisse & lâche, tantôt variée & impétueuse, tantôt égale & tranquille dans ses inflexions. De-là le Musicien tire les différences des Modes de Chant qu'il emploie & des lieux divers dans lesquels il maintient la Voix, la faisant procéder dans le bas par de petits Intervalles pour exprimer les langueurs de la tristesse & de l'abattement, lui arrachant dans le haut les Sons aigus de l'emportement & de la douleur ; & l'entraînant rapidement par tous les Intervalles de son Diapason dans l'agitation du désespoir ou l'égarement des passions contrastées. Sur-tout il faut bien observer que le charme de la Musique ne consiste pas seulement dans l'imitation, mais dans une imitation agréable ; & que la déclamation même, pour faire un si grand effet, doit être subordonnée à la Mélodie : de sorte qu'on ne peut peindre le sentiment sans lui donner ce charme secret qui en est inséparable, ni toucher le cœur si l'on ne plaît à l'oreille. Et ceci est encore très-conforme à la Nature, qui donne au ton des personnes sensibles, je ne sais quelles inflexions touchantes & délicieuses que n'eut jamais celui des gens qui ne sentent rien. N'allez donc pas prendre le baroque pour l'expressif, ni la dureté pour de l'énergie, ni donner un tableau hideux des passions que vous voulez rendre, ni faire en un mot comme à l'Opéra François, où le ton passionné ressemble aux cris de la colique, bien plus qu'aux transports de l'amour.

Le plaisir physique qui résulte de l'Harmonie, augmente à son tour le plaisir moral de l'imitation, en joignant les sensations agréables des Accords à l'*Expression* de la Mélodie, par le même principe dont je viens de parler. Mais l'Harmonie fait plus encore; elle renforce l'*Expression* même, en donnant plus de justesse & de précision aux Intervalles mélodieux; elle anime leur caractere, & marquant exactement leur place dans l'ordre de la Modulation, elle rappelle ce qui précede, annonce ce qui doit suivre, & lie ainsi les phrases dans le Chant comme les idées se lient dans le discours. L'Harmonie, envisagée de cette maniere, fournit au Compositeur de grands moyens d'*Expression*, qui lui échappent quand il ne cherche l'*Expression* que dans la seule Harmonie; car alors, au lieu d'animer l'Accent, il l'étouffe par ses Accords, & tous les Intervalles, confondus dans un continuel remplissage, n'offrent à l'oreille qu'une suite de Sons fondamentaux qui n'ont rien de touchant ni d'agréable, & dont l'effet s'arrête au cerveau.

Que fera donc l'Harmoniste pour concourir à l'*Expression* de la Mélodie & lui donner plus d'effet? Il évitera soigneusement de couvrir le Son principal dans la combinaison des Accords; il subordonnera tous ses Accompagnemens à la Partie chantante; il en aiguisera l'énergie par le concours des autres Parties; il renforcera l'effet de certains passages par des Accords sensibles; il en dérobera d'autres par supposition ou par suspension, en les comptant pour rien sur la Basse; il fera sortir les *Expressions* fortes par des Dissonances majeures; il réservera les mineures pour des sentimens

plus doux. Tantôt il liera toutes ses Parties par des Sons continus & coulés ; tantôt il les fera contraster sur le Chant par des Notes piquées. Tantôt il frappera l'oreille par des Accords pleins ; tantôt il renforcera l'Accent par le choix d'un seul Intervalle. Par-tout il rendra présent & sensible l'enchaînement des Modulations, & fera servir la Basse & son Harmonie à déterminer le lieu de chaque passage dans le Mode, afin qu'on n'entende jamais un Intervalle ou un trait de Chant, sans sentir en même tems son rapport avec le tout.

A l'égard du Rhythme, jadis si puissant pour donner de la force, de la variété, de l'agrément à l'Harmonie Poétique ; si nos Langues, moins accentuées & moins prosodiques, ont perdu le charme qui en résultoit, notre Musique en substitue un autre plus indépendant du discours, dans l'égalité de la Mesure, & dans les diverses combinaisons de ses Tems, soit à la fois dans le tout, soit séparément dans chaque Partie. Les quantités de la Langue sont presque perdues sous celles des Notes ; & la Musique, au lieu de parler avec la parole, emprunte, en quelque sorte, de la Mesure, un langage à part. La force de l'*Expression* consiste, en cette partie, à réunir ces deux langages le plus qu'il est possible, & à faire que, si la Mesure & le Rhythme ne parlent pas de la même maniere, ils disent au moins les mêmes choses.

La gaieté qui donne de la vivacité à tous nos mouvemens, en doit donner de même à la Mesure ; la tristesse resserre le cœur, ralentit les mouvemens, & la même langueur

gueur ſe fait ſentir dans les Chants qu'elle inſpire : mais quand la douleur eſt vive ou qu'il ſe paſſe dans l'ame de grands combats, la parole eſt inégale ; elle marche alternativement avec la lenteur du Spondée & avec la rapidité du Pyrrique, & ſouvent s'arrête tout court comme dans le Récitatif obligé : c'eſt pour cela que les Muſiques les plus expreſſives, ou du moins les plus paſſionnées, ſont communément celles où les Tems, quoiqu'égaux entr'eux, ſont le plus inégalement diviſés ; au lieu que l'image du ſommeil, du repos, de la paix de l'ame, ſe peint volontiers avec des Notes égales, qui ne marchent ni vîte, ni lentement.

Une obſervation que le Compoſiteur ne doit pas négliger, c'eſt que plus l'Harmonie eſt recherchée, moins le mouvement doit être vif, afin que l'eſprit ait le tems de ſaiſir la marche des Diſſonances & le rapide enchaînement des Modulations ; il n'y a que le dernier emportement des paſſions qui permette d'allier la rapidité de la Meſure & la dureté des Accords. Alors quand la tête eſt perdue & qu'à force d'agitation l'Acteur ſemble ne ſavoir plus ce qu'il dit, ce déſordre énergique & terrible peut ſe porter ainſi juſqu'à l'ame du Spectateur & le mettre de même hors de lui. Mais ſi vous n'êtes bouillant & ſublime, vous ne ſerez que baroque & froid ; jettez vos Auditeurs dans le délire, ou gardez-vous d'y tomber : car celui qui perd la raiſon n'eſt jamais qu'un inſenſé aux yeux de ceux qui la conſervent, & les foux n'intéreſſent plus.

Quoique la plus grande force de l'*Expreſſion* ſe tire de la combinaiſon des Sons, la qualité de leur timbre n'eſt pas

indifférente pour le même effet. Il y a des Voix fortes & sonores qui en imposent par leur étoffe ; d'autres légeres & flexibles, bonnes pour les choses d'exécution ; d'autres sensibles & délicates, qui vont au cœur par des Chants doux & pathétiques. En général les Dessus & toutes les Voix aiguës sont plus propres pour exprimer la tendresse & la douceur, les Basses & Concordans pour l'emportement & la colere : mais les Italiens ont banni les Basses de leurs Tragédies, comme une Partie dont le Chant est trop rude pour le genre Héroïque, & leur ont substitué les Tailles ou Tenor, dont le Chant a le même caractere avec un effet plus agréable. Ils emploient ces mêmes Basses plus convenablement dans le Comique pour les rôles à manteaux, & généralement pour tous les caracteres de charge.

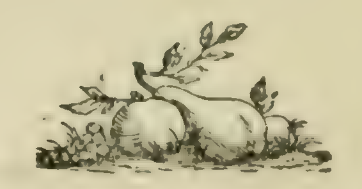
Les Instrumens ont aussi des *Expressions* très-différentes selon que le Son en est fort ou foible, que le timbre en est aigre ou doux, que le Diapason en est grave ou aigu, & qu'on en peut tirer des Sons en plus grande ou moindre quantité. La Flûte est tendre, le Hautbois gai, la Trompette guerriere, le Cor sonore, majestueux, propre aux grandes *Expressions*. Mais il n'y a point d'Instrument dont on tire une *Expression* plus variée & plus universelle que du Violon. Cet instrument admirable fait le fond de tous les Orchestres, & suffit au grand Compositeur pour en tirer tous les effets que les mauvais Musiciens cherchent inutilement dans l'alliage d'une multitude d'Instrumens divers. Le Compositeur doit connoître le manche du Violon pour Doigter ses Airs, pour disposer ses Arpeges, pour savoir l'effet des Cordes à vide, &

pour employer & choisir ses Tons selon les divers caracteres qu'ils ont sur cet Instrument.

Vainement le Compositeur saura-t-il animer son Ouvrage, si la chaleur qui doit y régner ne passe à ceux qui l'exécutent. Le Chanteur qui ne voit que des Notes dans sa Partie, n'est point en état de saisir l'*Expression* du Compositeur, ni d'en donner une à ce qu'il chante, s'il n'en a bien saisi le sens. Il faut entendre ce qu'on lit pour le faire entendre aux autres, & il ne suffit pas d'être sensible en général, si l'on ne l'est en particulier à l'énergie de la Langue qu'on parle. Commencez donc par bien connoître le caractere du Chant que vous avez à rendre, son rapport au sens des paroles, la distinction de ses phrases, l'Accent qu'il a par lui-même, celui qu'il suppose dans la voix de l'Exécutant, l'énergie que le Compositeur a donnée au Poëte, & celle que vous pouvez donner à votre tour au Compositeur. Alors livrez vos organes à toute la chaleur que ces considérations vous auront inspirée; faites ce que vous feriez si vous étiez à la fois le Poëte, le Compositeur, l'Acteur & le Chanteur : & vous aurez toute l'*Expression* qu'il vous est possible de donner à l'Ouvrage que vous avez à rendre. De cette maniere, il arrivera naturellement que vous mettrez de la délicatesse & des ornemens dans les Chants qui ne sont qu'élégans & gracieux, du piquant & du feu dans ceux qui sont animés & gais, des gémissemens & des plaintes dans ceux qui sont tendres & pathétiques, & toute l'agitation du *Forte-piano* dans l'emportement des passions violentes. Par-tout où l'on réunira fortement l'Accent musical à

l'Accent oratoire ; par-tout où la Mesure se fera vivement sentir & servira de guide aux Accens du Chant ; par-tout où l'Accompagnement & la Voix sauront tellement accorder & unir leurs effets, qu'il n'en résulte qu'une Mélodie, & que l'Auditeur trompé attribue à la Voix les passages dont l'Orchestre l'embellit ; enfin par-tout où les ornemens sobrement ménagés porteront témoignage de la facilité du Chanteur, sans couvrir & défigurer le Chant, l'*Expression* sera douce, agréable & forte, l'oreille sera charmée & le cœur ému ; le physique & le moral concourront à la fois au plaisir des écoutans, & il régnera un tel Accord entre la parole & le Chant, que le tout semblera n'être qu'une langue délicieuse qui sait tout dire & plaît toujours.

EXTENSION, *s. f.* est, selon Aristoxène, une des quatre parties de la Mélopée qui consiste à soutenir long-tems certains Sons & au-de-là même de leur quantité grammaticale. Nous appellons aujourd'hui Tenues les Sons ainsi soutenus. (Voyez TENUE.)



F.

F *ut fa*, F *fa ut*, ou ſimplement F. Quatrieme Son de la Gamme Diatonique & naturelle, lequel s'appelle autrement *Fa.* (Voyez GAMME.)

C'eſt auſſi le nom de la plus baſſe des trois Clefs de la Muſique. (Voyez CLEF.)

FACE, *ſ. f.* Combinaiſon, ou des Sons d'un Accord en commençant par un de ces Sons & prenant les autres ſelon leur ſuite naturelle, ou des touches du Clavier qui forment le même Accord. D'où il ſuit qu'un Accord peut avoir autant de *Faces* qu'il y a de Sons qui le compoſent ; car chacun peut être le premier à ſon tour.

L'Accord parfait *ut mi ſol* a trois *Faces.* Par la premiere, tous les doigts ſont rangés par Tierces, & la Tonique eſt ſous l'index : par la ſeconde *mi ſol ut*, il y a une Quarte entre les deux derniers doigts, & la Tonique eſt ſous le dernier : par la troiſieme *ſol ut mi*, la Quarte eſt entre l'index & le quatrieme, & la Tonique eſt ſous celui-ci. (Voyez RENVERSEMENT.)

Comme les Accords Diſſonans ont ordinairement quatre Sons, ils ont auſſi quatre *Faces*, qu'on peut trouver avec la même facilité. (Voyez DOIGTER.)

FACTEUR, *ſ. m.* Ouvrier qui fait des Orgues ou des Clavecins.

FANFARE, *ſ. f.* Sorte d'Air militaire, pour l'ordinaire

court & brillant, qui s'exécute par des Trompettes, & qu'on imite ſur d'autres Inſtrumens. La *Fanfare* eſt communément à deux deſſus de Trompettes accompagnées de Tymbales; &, bien exécutée, elle a quelque choſe de martial & de gai qui convient fort à ſon uſage. De toutes les Troupes de l'Europe, les Allemandes ſont celles qui ont les meilleurs Inſtrumens militaires; auſſi leurs Marches & *Fanfares* font-elles un effet admirable. C'eſt une choſe à remarquer que dans tout le Royaume de France il n'y a pas un ſeul Trompette qui ſonne juſte, & la Nation la plus guerriere de l'Europe a les Inſtrumens militaires les plus diſcordans; ce qui n'eſt pas ſans inconvénient. Durant les dernieres guerres, les Payſans de Bohême, d'Autriche & de Baviere, tous Muſiciens nés, ne pouvant croire que des Troupes réglées euſſent des Inſtrumens ſi faux & ſi déteſtables, prirent tous ces vieux Corps pour de nouvelles levées qu'ils commencerent à mépriſer, & l'on ne ſauroit dire à combien de braves gens des Tons faux ont coûté la vie. Tant il eſt vrai que, dans l'appareil de la guerre, il ne faut rien négliger de ce qui frappe les ſens!

FANTAISIE, *ſ. ſ.* Piece de Muſique Inſtrumentale qu'on exécute en la compoſant. Il y a cette différence du *Caprice* à la *Fantaiſie*, que le caprice eſt un recueil d'idées ſingulieres & diſparates que raſſemble une imagination échauffée, & qu'on peut même compoſer à loiſir; au lieu que la *Fantaiſie* peut être une Piece très-réguliere, qui ne differe des autres qu'en ce qu'on l'invente en l'exécutant, & qu'elle n'exiſte plus ſi-tôt qu'elle eſt achevée. Ainſi le Caprice eſt

dans l'eſpece & l'aſſortiment des idées, & la *Fantaiſie* dans leur promptitude à ſe préſenter. Il ſuit de-là qu'un Caprice peut fort bien s'écrire, mais jamais une *Fantaiſie ;* car ſi-tôt qu'elle eſt écrite ou répétée, ce n'eſt plus une *Fantaiſie*, c'eſt une piece ordinaire.

FAUCET. (Voyez FAUSSET.)

FAUSSE-QUARTE. (Voyez QUARTE.)

FAUSSE-QUINTE, *ſ. f.* Intervalle diſſonant appellé par les Grecs *hémi-Diapente*, dont les deux termes ſont diſtans de quatre Degrés Diatoniques, ainſi que ceux de la Quinte juſte, mais dont l'Intervalle eſt moindre d'un ſemi-Ton; celui de la Quinte étant de deux Tons majeurs, d'un Ton mineur & d'un ſemi-Ton majeur, & celui de la *Fauſſe-Quinte* ſeulement d'un Ton majeur, d'un Ton mineur & de deux ſemi-Tons majeurs. Si, ſur nos Claviers ordinaires, on diviſe l'Octave en deux parties égales, on aura d'un côté la *Fauſſe-Quinte* comme *ſi fa*, & de l'autre le Triton comme *fa ſi :* mais ces deux Intervalles, égaux en ce ſens, ne le ſont ni quant au nombre des Degrés, puiſque le Triton n'en a que trois ; ni dans la préciſion des rapports, celui de la *Fauſſe-Quinte* étant de 45 à 64, & celui du Triton de 32 à 45.

L'Accord de *Fauſſe-Quinte* eſt renverſé de l'Accord Dominant, en mettant la Note ſenſible au grave. Voyez au mot ACCORD comment celui-là s'accompagne.

Il faut bien diſtinguer la *Fauſſe-Quinte* Diſſonance, de la *Quinte-Fauſſe*. réputée Conſonnance, & qui n'eſt altérée que par accident. (Voyez QUINTE.)

FAUSSE-RELATION, *ſ. f.* Intervalle diminué ou ſuperflu. (Voyez RELATION.)

FAUSSET, *f. m.* C'eſt cette eſpece de voix par laquelle un homme, ſortant à l'aigu du Diapaſon de ſa voix naturelle, imite celle de la femme. Un homme fait, à-peu-près, quand il chante le *Fauſſet*, ce que fait un tuyau d'Orgue quand il octavie. (Voyez OCTAVIER.)

Si ce mot vient du François *faux* oppoſé à *juſte*, il faut l'écrire comme je fais ici, en ſuivant l'orthographe de l'Encyclopédie : mais s'il vient, comme je le crois, du Latin *faux*, *faucis*, la gorge, il faloit, au lieu des deux *s s* qu'on a ſubſtituées, laiſſer le *c* que j'y avois mis : *Faucet.*

FAUX, *adj.* & *adv.* Ce mot eſt oppoſé à *juſte.* On chante *Faux* quand on n'entonne pas les Intervalles dans leur juſteſſe, qu'on forme des Sons trop hauts ou trop bas.

Il y a des voix *fauſſes*, des Cordes *fauſſes*, des Inſtrumens *faux.* Quant aux voix, on prétend que le défaut eſt dans l'oreille & non dans la glotte. Cependant j'ai vu des gens qui chantoient très-*Faux* & qui accordoient un Inſtrument très-juſte. La fauſſeté de leur voix n'avoit donc pas ſa cauſe dans leur oreille. Pour les Inſtrumens, quand les Tons en ſont *Faux*, c'eſt que l'Inſtrument eſt mal conſtruit, que les tuyaux en ſont mal proportionnés, ou les Cordes fauſſes, ou qu'elles ne ſont pas d'accord ; que celui qui en joue touche *Faux*, ou qu'il modifie mal le vent ou les levres.

FAUX-ACCORD. Accord diſcordant, ſoit parce qu'il contient des Diſſonances proprement dites, ſoit parce que les Conſonnances n'en ſont pas juſtes. (Voyez ACCORD FAUX.)

FAUX-BOURDON, *f. m.* Muſique à pluſieurs Parties, mais

mais ſimple & ſans Meſure, dont les Notes ſont preſque toutes égales & dont l'Harmonie eſt toujours ſyllabique. C'eſt la Pſalmodie des Catholiques Romains chantée à pluſieurs Parties. Le Chant de nos Pſeaumes à quatre Parties peut auſſi paſſer pour une eſpece de *Faux-Bourdon* ; mais qui procede avec beaucoup de lenteur & de gravité.

FEINTE, *ſ. f.* Altération d'une Note ou d'un Intervalle par un Dièſe ou par un Bémol. C'eſt proprement le nom commun & générique du Dièſe & du Bémol accidentels. Ce mot n'eſt plus en uſage ; mais on ne lui en a point ſubſtitué. La crainte d'employer des tours ſurannés énerve tous les jours notre Langue, la crainte d'employer de vieux mots l'appauvrit tous les jours : ſes plus grands ennemis ſeront toujours les puriſtes.

On appelloit auſſi *Feintes* les touches Chromatiques du Clavier, que nous appellons aujourd'hui touches blanches, & qu'autrefois on faiſoit noires, parce que nos groſſiers ancêtres n'avoient pas ſongé à faire le Clavier noir, pour donner de l'éclat à la main des femmes. On appelle encore aujourd'hui *Feintes coupées* celles de ces touches qui ſont briſées pour ſuppléer au Ravalement.

FÊTE, *ſ. f.* Divertiſſement de Chant & de Danſe qu'on introduit dans un Acte d'Opéra, & qui interrompt ou ſuſpend toujours l'action.

Ces *Fêtes* ne ſont amuſantes qu'autant que l'Opéra même eſt ennuyeux. Dans un Drame intéreſſant & bien conduit, il ſeroit impoſſible de les ſupporter.

La différence qu'on aſſigne à l'Opéra entre les mots de

Fête & de *Divertissement*, est que le premier s'applique plus particuliérement aux Tragédies, & le second aux Ballets.

FI. Syllabe avec laquelle quelques Musiciens solfient le *fa* Dièse, comme ils solfient par *ma* le *mi* Bémol ; ce qui paroît assez bien entendu. (Voyez SOLFIER.)

FIGURÉ. Cet adjectif s'applique aux Notes ou à l'Harmonie : aux Notes, comme dans ce mot, *Bassè-Figurée*, pour exprimer une Basse dont les Notes portant Accord, sont subdivisées en plusieurs autres Notes de moindre valeur (Voyez BASSE-FIGURÉE.) : à l'Harmonie, quand on emploie par Supposition & dans une marche Diatonique d'autres Notes que celles qui forment l'Accord. (Voyez HARMONIE-FIGURÉE, & SUPPOSITION.)

FIGURER, *v. a.* C'est passer plusieurs Notes pour une ; c'est faire des Doubles, des Variations ; c'est ajouter des Notes au Chant de quelque maniere que ce soit : enfin c'est donner aux Sons harmonieux une Figure de Mélodie, en les liant par d'autres Sons intermédiaires. (Voyez DOUBLE, FLEURTIS, HARMONIE-FIGURÉE.)

FILER un Son, c'est en chantant ménager sa voix, en sorte qu'on puisse le prolonger long-tems sans reprendre haleine. Il y a deux manieres de *Filer* un Son : la premiere en le soutenant toujours également ; ce qui se fait pour l'ordinaire sur les Tenues où l'Accompagnement travaille : la seconde en le renforçant ; ce qui est plus usité dans les Passages & Roulades. La premiere maniere demande plus de justesse, & les Italiens la préferent ; la seconde a plus d'éclat & plaît davantage aux François.

FIN, *ſ. f.* Ce mot ſe place quelquefois ſur la Finale de la premiere partie d'un Rondeau, pour marquer qu'ayant repris cette premiere partie, c'eſt ſur cette Finale qu'on doit s'arrêter & finir. (Voyez RONDEAU.)

On n'emploie plus gueres ce mot à cet uſage, les François lui ayant ſubſtitué le Point-Final à l'exemple des Italiens. (Voyez POINT-FINAL.)

FINALE, *ſ. f.* Principale corde du Mode qu'on appelle auſſi Tonique, & ſur laquelle l'Air ou la Piece doit finir. (Voyez MODE.)

Quand on compoſe à pluſieurs Parties, & ſur-tout des Chœurs, il faut toujours que la Baſſe tombe en finiſſant ſur la Note même de la *Finale*. Les autres Parties peuvent s'arrêter ſur ſa Tierce ou ſur ſa Quinte. Autrefois c'étoit une regle de donner toujours, à la fin d'une Piece, la Tierce majeure à la *Finale*, même en Mode mineur; mais cet uſage a été trouvé de mauvais goût & tout-à-fait abandonné.

FIXE, *adj.* Cordes ou Sons *Fixes* ou ſtables. (Voyez SON, STABLE.)

FLATTE, *ſ. m.* Agrément du Chant François, difficile à définir; mais dont on comprendra ſuffiſamment l'effet par un exemple. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 13. *au mot* FLATTÉ.)

FLEURTIS, *ſ. m.* Sorte de Contre-point figuré, lequel n'eſt point ſyllabique ou Note ſur Note. C'eſt auſſi l'aſſemblage des divers agrémens dont on orne un Chant trop ſimple. Ce mot a vieilli en tout ſens. (Voyez BRODERIES, DOUBLES, VARIATIONS, PASSAGES.)

FOIBLE, *adj.* Tems *foible*. (Voyez TEMS.)

FONDAMENTAL, *adj.* Son *fondamental* eſt celui qui ſert de fondement à l'Accord, (Voyez ACCORD.) ou au Ton, (Voyez TONIQUE.) Baſſe-*Fondamentale* eſt celle qui ſert de fondement à l'Harmonie. (Voyez BASSE-FONDAMENTALE.) Accord *Fondamental* eſt celui dont la Baſſe eſt *Fondamentale*, & dont les Sons ſont arrangés ſelon l'ordre de leur génération : mais comme cet ordre écarte extrêmement les Parties, on les rapproche par des combinaiſons ou Renverſemens, & pourvu que la Baſſe reſte la même, l'Accord ne laiſſe pas pour cela de porter le nom de *Fondamental.* Tel eſt, par exemple, cet Accord *ut mi ſol*, renfermé dans un Intervalle de Quinte : au lieu que dans l'ordre de ſa génération *ut ſol mi*, il comprend une Dixieme & même une Dix-Septieme ; puiſque l'*ut fondamental* n'eſt pas la Quinte de *ſol*, mais l'Octave de cette Quinte.

FORCE, *ſ. f.* Qualité du Son appellée auſſi quelquefois *Intenſité*, qui le rend plus ſenſible & le fait entendre de plus loin. Les vibrations plus ou moins fréquentes du corps ſonore, ſont ce qui rend le Son aigu ou grave ; leur plus grand ou moindre écart de la ligne de repos, eſt ce qui le rend fort ou foible. Quand cet écart eſt trop grand & qu'on force l'Inſtrument ou la voix, (Voyez FORCER.) le Son devient bruit & ceſſe d'être appréciable.

FORCER la voix, c'eſt excéder en haut ou en bas ſon Diapaſon, ou ſon volume à force d'haleine ; c'eſt crier au lieu de chanter. Toute voix qu'on *force* perd ſa juſteſſe : cela arrive même aux Inſtrumens où l'on force l'archet ou le vent ; & voilà pourquoi les François chantent rarement juſte.

FORLANE, *ſ. f.* Air d'une Danſe de même nom commune à Veniſe, ſur-tout parmi les Gondoliers. Sa Meſure eſt à $\frac{6}{8}$; elle ſe bat gaiement, & la Danſe eſt auſſi fort gaie. On l'appelle *Forlane* parce qu'elle a pris naiſſance dans le Frioul, dont les habitans s'appellent *Forlans*.

FORT, *adj.* Ce mot s'écrit dans les Parties, pour marquer qu'il faut forcer le Son avec véhémence, mais ſans le hauſſer; chanter à pleine voix, tirer de l'Inſtrument beaucoup de Son: ou bien il s'emploie pour détruire l'effet du mot *Doux* employé précédemment.

Les Italiens ont encore le ſuperlatif *Fortiſſimo*, dont on n'a gueres beſoin dans la Muſique Françoiſe; car on y chante ordinairement *très-fort*.

FORT, *adj.* Tems *fort.* (Voyez TEMS.)

FORTE-PIANO. Subſtantif Italien compoſé, & que les Muſiciens devroient franciſer, comme les Peintres ont franciſé celui de *Chiaro-ſcuro*, en adoptant l'idée qu'il exprime. Le *Forte-piano* eſt l'art d'adoucir & renforcer les Sons dans la Mélodie imitative, comme on fait dans la parole qu'elle doit imiter. Non-ſeulement quand on parle avec chaleur on ne s'exprime point toujours ſur le même Ton; mais on ne parle pas toujours avec le même degré de force. La Muſique, en imitant la variété des Accens & des Tons, doit donc imiter auſſi les degrés intenſes ou remiſſes de la parole, & parler tantôt doux, tantôt fort, tantôt à demi-voix; & voilà ce qu'indique en général le mot *Forte-piano*.

FRAGMENS. On appelle ainſi à l'Opéra de Paris le choix de trois ou quatre Actes de Ballet, qu'on tire de divers

Opéra, & qu'on rassemble, quoiqu'ils n'aient aucun rapport entr'eux, pour être représentés successivement le même jour, & remplir, avec leurs Entr'actes, la durée d'un Spectacle ordinaire. Il n'y a qu'un homme sans goût qui puisse imaginer un pareil ramassis, & qu'un Théâtre sans intérêt où l'on puisse le supporter.

FRAPPÉ, *adj. pris subst.* C'est le Tems où l'on baisse la main ou le pied, & où l'on frappe pour marquer la Mesure. (Voyez Thésis.) On ne frappe ordinairement du pied que le premier Tems de chaque Mesure; mais ceux qui coupent en deux la Mesure à quatre frappent aussi le troisieme. En battant de la main la Mesure, les François ne frappent jamais que le premier Tems & marquent les autres par divers mouvemens de main: mais les Italiens frappent les deux premiers de la Mesure à trois, & levent le troisieme; ils frappent de même les deux premiers de la Mesure à quatre & levent les deux autres. Ces mouvemens sont plus simples & semblent plus commodes.

FREDON, *s. m.* Vieux mot qui signifie un Passage rapide & presque toujours Diatonique de plusieurs Notes sur la même syllabe; c'est à-peu-près ce que l'on a depuis appellé *Roulade*, avec cette différence que la Roulade dure davantage & s'écrit, au lieu que le *Fredon* n'est qu'une courte addition de goût; ou, comme on disoit autrefois, une *Diminution* que le Chanteur fait sur quelque Note.

FREDONNER, *v. n. & a.* Faire des *Fredons.* Ce mot est vieux & ne s'emploie plus qu'en dérision.

FUGUE, *s. f.* Piece ou morceau de Musique où l'on traite,

ſelon certaines regles d'Harmonie & de Modulation, un Chant appellé *ſujet*, en le faiſant paſſer ſucceſſivement & alternativement d'une Partie à une autre.

Voici des principales regles de la *Fugue*, dont les unes lui ſont propres, & les autres communes avec l'Imitation.

I. Le ſujet procede de la Tonique à la Dominante ou de la Dominante à la Tonique, en montant ou en deſcendant.

II. Toute *Fugue* a ſa réponſe dans la Partie qui ſuit immédiatement celle qui a commencé.

III. Cette réponſe doit rendre le ſujet à la Quarte ou à la Quinte, & par mouvement ſemblable, le plus exactement qu'il eſt poſſible; procédant de la Dominante à la Tonique quand le ſujet s'eſt annoncé de la Tonique à la Dominante, & *vice-versâ.* Une Partie peut auſſi reprendre le même ſujet à l'Octave ou à l'Uniſſon de la précédente : mais alors c'eſt répétition plutôt qu'une véritable réponſe.

IV. Comme l'Octave ſe diviſe en deux Parties inégales dont l'une comprend quatre Degrés en montant de la Tonique à la Dominante, & l'autre ſeulement trois en continuant de monter de la Dominante à la Tonique; cela oblige d'avoir égard à cette différence dans l'expreſſion du ſujet, & de faire quelque changement dans la réponſe, pour ne pas quitter les cordes eſſentielles du Mode. C'eſt autre choſe quand on ſe propoſe de changer de Ton; alors l'exactitude même de la réponſe priſe ſur une autre corde, produit les altérations propres à ce changement.

V. Il faut que la *Fugue* ſoit deſſinée de telle ſorte que la réponſe puiſſe entrer avant la fin du premier Chant, afin qu'on

entende en partie l'une & l'autre à la fois, que par cette anticipation le ſujet ſe lie pour ainſi dire à lui-même, & que l'art du Compoſiteur ſe montre dans ce concours. C'eſt ſe moquer que de donner pour *Fugue* un Chant qu'on ne fait que promener d'une Partie à l'autre, ſans autre gêne que de l'accompagner enſuite à ſa volonté. Cela mérite tout au plus le nom d'Imitation. (Voyez IMITATION.)

Outre ces regles, qui ſont fondamentales, pour réuſſir dans ce genre de Compoſition, il y en a d'autres qui, pour n'être que de goût, n'en ſont pas moins eſſentielles. Les *Fugues*, en général, rendent la Muſique plus bruyante qu'agréable; c'eſt pourquoi elles conviennent mieux dans les Chœurs que par-tout ailleurs. Or comme leur principal mérite eſt de fixer toujours l'oreille ſur le Chant principal ou ſujet, qu'on fait pour cela paſſer inceſſamment de Partie en Partie, & de Modulation en Modulation; le Compoſiteur doit mettre tous ſes ſoins à rendre toujours ce Chant bien diſtinct, ou à empêcher qu'il ne ſoit étouffé ou confondu parmi les autres Parties. Il y a pour cela deux moyens; l'un dans le mouvement qu'il faut ſans ceſſe contraſter; de ſorte que ſi la marche de la *Fugue* eſt précipitée, les autres Parties procedent poſément par des Notes longues; & au contraire, ſi la *Fugue* marche gravement, que les Accompagnemens travaillent davantage. Le ſecond moyen eſt d'écarter l'Harmonie, de peur que les autres Parties, s'approchant trop de celle qui chante le ſujet, ne ſe confondent avec elle, & ne l'empêchent de ſe faire entendre aſſez nettement; en ſorte que ce qui ſeroit un vice par-tout ailleurs, devient ici une beauté.

Unité

Unité de Mélodie ; voilà la grande regle commune qu'il faut souvent pratiquer par des moyens différens. Il faut choisir les Accords, les Intervalles, afin qu'un certain Son, & non pas un autre, fasse l'effet principal; *unité de Mélodie.* Il faut quelquefois mettre en jeu des Instrumens ou des Voix d'espece différente, afin que la Partie qui doit dominer se distingue plus aisément; *unité de Mélodie.* Une autre attention non moins nécessaire, est, dans les divers enchaînemens de Modulations qu'amene la marche & le progrès de la *Fugue*, de faire que toutes ces Modulations se correspondent à la fois dans toutes les Parties, de lier le tout dans son progrès par une exacte conformité de Ton; de peur qu'une Partie étant dans un Ton & l'autre dans un autre, l'Harmonie entiere ne soit dans aucun, & ne présente plus d'effet simple à l'oreille, ni d'idée simple à l'esprit; *unité de Mélodie.* En un mot, dans toute *Fugue*, la confusion de Mélodie & de Modulation est en même tems ce qu'il y a de plus à craindre & de plus difficile à éviter; & le plaisir que donne ce genre de Musique étant toujours médiocre, on peut dire qu'une belle *Fugue* est l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon Harmoniste.

Il y a encore plusieurs autres manieres de *Fugues ;* comme les *Fugues perpétuelles* appellées *Canons*, les *doubles Fugues*, les *Contre-Fugues*, ou *Fugues renversées*, qu'on peut voir chacune à son mot, & qui servent plus à étaler l'art des Compositeurs qu'à flatter l'oreille des Ecoutans.

Fugue, du Latin *fuga*, *fuite ;* parce que les Parties, partant ainsi successivement, semblent se fuir & se poursuivre l'une l'autre.

FUGUE RENVERSEE. C'eſt une *Fugue* dont la réponſe ſe fait par Mouvement contraire à celui du ſujet. (Voyez CONTRE-FUGUE.)

FUSÉE, *ſ. f.* Trait rapide & continu qui monte ou deſcend pour joindre diatoniquement deux Notes à un grand Intervalle l'une de l'autre. (Voyez *Pl.* C. *Fig.* 4.) A moins que la *Fuſée* ne ſoit Notée, il faut, pour l'exécuter, qu'une des deux Notes extrêmes ait une durée ſur laquelle on puiſſe paſſer la *Fuſée* ſans altérer la Meſure.



G.

G *re sol*, G *sol re ut*, ou simplement G. Cinquieme Son de la Gamme Diatonique, lequel s'appelle autrement *sol.* (Voyez GAMME.)

C'est aussi le nom de la plus haute des trois Clefs de la Musique. (Voyez CLEF.)

GAI, *adv.* Ce mot, écrit au-dessus d'un Air ou d'un morceau de Musique, indique un mouvement moyen entre le vîte & le modéré : il répond au mot Italien *Allegro* employé pour le même usage. (Voyez ALLEGRO.)

Ce mot peut s'entendre aussi du caractere d'une Musique, indépendamment du Mouvement.

GAILLARDE, *s. f.* Air à trois Tems gais d'une Danse de même nom. On la nommoit autrefois *Romanesque*, parce qu'elle nous est, dit-on, venue de Rome, ou du moins d'Italie.

Cette Danse est hors d'usage depuis long-tems. Il en est resté seulement un Pas appellé, *Pas de Gaillarde.*

GAMME, GAMM'UT, ou GAMMA-UT. Table ou Echelle inventée par Gui Arétin, sur laquelle on apprend à nommer & à entonner juste les Degrés de l'Octave par les six Notes de Musique, *ut re mi fa sol la*, suivant toutes les dispositions qu'on peut leur donner; ce qui s'appelle *solfier.* (Voyez ce mot.)

La *Gamme* a aussi été nommée *Main harmonique*, parce

que Gui employa d'abord la figure d'une main, ſur les doigts de laquelle il rangea ſes Notes, pour montrer les rapports de ſes Hexacordes avec les cinq Tétracordes des Grecs. Cette main a été en uſage pour apprendre à nommer les Notes jusqu'à l'invention du *ſi* qui a aboli chez nous les Muances, & par conſéquent la *Main* harmonique qui ſert à les expliquer.

Gui Arétin ayant, ſelon l'opinion commune, ajouté au Diagramme des Grecs un Tétracorde à l'aigu, & une corde au grave, ou plutôt, ſelon Meibomius, ayant, par ces additions, rétabli ce Diagramme dans ſon ancienne étendue, il appella cette corde grave *Hypoproſlambanomenos*, & la marqua par le Γ des Grecs; & comme cette lettre ſe trouva ainſi à la tête de l'Echelle, en plaçant dans le haut les Sons graves, ſelon la méthode des Anciens, elle a fait donner à cette Echelle le nom barbare de *Gamme*.

Cette *Gamme* donc, dans toute ſon étendue, étoit compoſée de vingt cordes ou Notes; c'eſt-à-dire, de deux Octaves & d'une Sixte majeure. Ces cordes étoient repréſentées par des lettres & par des ſyllabes. Les lettres déſignoient invariablement chacune une corde déterminée de l'Echelle, comme elles font encore aujourd'hui; mais comme il n'y avoit d'abord que ſix lettres, enfin que ſept, & qu'il faloit recommencer d'Octave en Octave, on diſtinguoit ces Octaves par les figures des lettres. La premiere Octave ſe marquoit par des lettres capitales de cette maniere : Γ. A. B. &c. la ſeconde, par des caracteres courans *g. a. b.*; & pour la Sixte ſurnuméraire, on employoit des lettres doubles, *gg*, *aa*, *bb*, &c.

Quant aux ſyllabes, elles ne repréſentoient que les noms qu'il faloit donner aux Notes en les chantant. Or, comme il n'y avoit que ſix noms pour ſept Notes, c'étoit une néceſſité qu'au moins un même nom fût donné à deux différentes Notes; ce qui ſe fit de maniere que ces deux Notes *mi fa*, ou *la fa*, tombaſſent ſur les ſemi-Tons. Par conſéquent dès qu'il ſe préſentoit un Dièſe ou un Bémol qui amenoit un nouveau ſemi-Ton, c'étoient encore des noms à changer; ce qui faiſoit donner le même nom à différentes Notes, & différens noms à la même Note, ſelon le progrès du Chant; & ces changemens de nom s'appelloient *Muances*.

On apprenoit donc ces Muances par la Gamme. A ſa gauche de chaque Degré on voyoit une lettre qui indiquoit la corde précise appartenant à ce Degré. A la droite, dans les caſes, on trouvoit les différens noms que cette même Note devoit porter en montant ou en deſcendant par Béquarre ou par Bémol, ſelon le progrès.

Les difficultés de cette méthode ont fait faire, en divers tems, pluſieurs changemens à la *Gamme*. La *Figure* 10, *Planche* A, repréſente cette *Gamme*, telle qu'elle eſt actuellement uſitée en Italie. C'eſt à-peu-près la même choſe en Eſpagne & en Portugal, ſi ce n'eſt qu'on trouve quelquefois à la derniere place la colonne du Béquarre, qui eſt ici la premiere, ou quelqu'autre différence auſſi peu importante.

Pour ſe ſervir de cette Echelle, ſi l'on veut chanter au naturel, on applique *ut* à Γ de la premiere colonne, le long

de laquelle on monte jusqu'au *la ;* après quoi, passant à droite dans la colonne du *b* naturel, on nomme *fa ;* on monte au *la* de la même colonne, puis on retourne dans la précédente à *mi*, & ainsi de suite. Ou bien, on peut commencer par *ut* au C de la seconde colonne ; arrivé au *la* passer à *mi* dans la premiere colonne, puis repasser dans l'autre colonne au *fa.* Par ce moyen l'une de ces transitions forme toujours un semi-Ton ; savoir, *la fa :* & l'autre toujours un Ton ; savoir, *la mi.* Par Bémol, on peut commencer à l'*ut* en *c* ou *f*, & faire les transitions de la même maniere, &c.

En descendant par Béquarre on quitte l'*ut* de la colonne du milieu, pour passer au *mi* de celle par Béquarre, ou au *fa* de celle par Bémol ; puis descendant jusqu'à l'*ut* de cette nouvelle colonne, on en sort par *fa* de gauche à droite, par *mi* de droite à gauche, *&c.*

Les Anglois n'emploient pas toutes ces syllabes, mais seulement les quatre premieres *ut re mi fa ;* changeant ainsi de colonne de quatre en quatre Notes, ou de trois en trois par une méthode semblable à celle que je viens d'expliquer, si ce n'est qu'au lieu de *la fa* & de *la mi*, il faut muer par *fa ut*, & par *mi ut.*

Les Allemands n'ont point d'autre *Gamme* que les lettres initiales qui marquent les Sons fixes dans les autres *Gammes*, & ils solfient même avec ces lettres de la maniere qu'on pourra voir au mot SOLFIER.

La *Gamme* Françoise, autrement dite *Gamme* du *si*, leve les embarras de toutes ces transitions. Elle consiste en

une fimple Echelle de fix Degrés fur deux colonnes, outre celle des lettres. (Voyez *Pl.* A. *Fig.* 11.) La premiere colonne à gauche eft pour chanter par Bémol; c'eft-à-dire, avec un Bémol à la Clef; la feconde, pour chanter au naturel. Voilà tout le myftere de la *Gamme* Françoife qui n'a gueres plus de difficulté que d'utilité, attendu que toute autre altération qu'un Bémol la met à l'inftant hors d'ufage. Les autres *Gammes* n'ont par deffus celle-là, que l'avantage d'avoir auffi une colonne pour le Béquarre; c'eft-à-dire, pour un Dièfe à la Clef; mais fi-tôt qu'on y met plus d'un Dièfe ou d'un Bémol, (ce qui ne fe faifoit jamais autrefois,) toutes ces *Gammes* font également inutiles.

Aujourd'hui que les Muficiens François chantent tout au naturel, ils n'ont que faire de *Gamme.* C *fol ut*, *ut*, & C ne font, pour eux, que la même chofe. Mais dans le fyftême de Gui, *ut* eft une chofe, & C en eft une autre fort différente; & quand il a donné à chaque Note une fyllabe & une lettre, il n'a pas prétendu en faire des fynonymes; ce qui eût été doubler inutilement les noms & les embarras.

GAVOTTE, *f. f.* Sorte de Danfe dont l'Air eft à deux Tems, & fe coupe en deux reprifes; dont chacune commence avec le fecond Tems & finit fur le premier. Le mouvement de la *Gavotte* eft ordinairement gracieux, fouvent gai, quelquefois auffi tendre & lent. Elle marque fes phrafes & fes repos de deux en deux Mefures.

GENIE, *f. m.* Ne cherche point, jeune Artifte, ce que c'eft que le *Génie.* En as-tu: tu le fens en toi-même. N'en

as-tu pas : tu ne le connoîtras jamais. Le *Génie* du Musicien soumet l'Univers entier à son Art. Il peint tous les tableaux par des Sons ; il fait parler le silence même ; il rend les idées par des sentimens, les sentimens par des accens ; & les passions qu'il exprime, il les excite au fond des cœurs. La volupté, par lui, prend de nouveaux charmes ; la douleur qu'il fait gémir arrache des cris ; il brûle sans cesse & ne se consume jamais. Il exprime avec chaleur les frimats & les glaces ; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'ame ce sentiment de vie qui ne l'abandonne point, & qu'il communique aux cœurs faits pour le sentir. Mais hélas ! il ne sait rien dire à ceux où son germe n'est pas, & ses prodiges sont peu sensibles à qui ne les peut imiter. Veux-tu donc savoir si quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime ? Cours, vole à Naples écouter les chef-d'œuvres de *Leo*, de *Durante*, de *Jommelli*, de *Pergolèse*. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si des tressaillemens t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes transports, prends le Métastase & travaille ; son *Génie* échauffera le tien ; tu créeras à son exemple : c'est-là ce que fait le *Génie*, & d'autres yeux te rendront bientôt les pleurs que les Maîtres t'ont fait verser. Mais si les charmes de ce grand Art te laissent tranquille, si tu n'as ni délire ni ravissement, si tu ne trouve que beau ce qui transporte, oses-tu demander ce qu'est le *Génie ?* Homme vulgaire, ne profâne point ce nom sublime. Que t'importeroit de le connoître ? tu ne saurois le sentir : fais de la Musique Françoise.

GENRE,

GENRE, *f. m.* Divifion & difpofition du Tétracorde confidéré dans les Intervalles des quatre Sons qui le compofent. On conçoit que cette définition, qui eft celle d'Euclide, n'eft applicable qu'à la Mufique Grecque, dont j'ai à parler en premier lieu.

La bonne conftitution de l'Accord du Tétracorde; c'eft-à-dire, l'établiffement d'un *Genre* régulier, dépendoit des trois regles fuivantes, que je tire d'Ariftoxène.

La premiere étoit que les deux cordes extrêmes du Tétracorde devoient toujours refter immobiles, afin que leur Intervalle fût toujours celui d'une Quarte jufte ou du Diateffaron. Quant aux deux cordes moyennes, elles varioient à la vérité; mais l'Intervalle du Lichanos à la Mèfe ne devoit jamais paffer deux *Tons*, ni diminuer au-de-là d'un *Ton*; de forte qu'on avoit précifément l'efpace d'un *Ton* pour varier l'Accord du Lichanos, & c'eft la feconde regle. La troifieme étoit que l'Intervalle de la Parhypate, ou feconde corde à l'Hypate, n'excédât jamais celui de la même Parhypate au Lichanos.

Comme en général cet Accord pouvoit fe diverfifier de trois façons, cela conftituoit trois principaux *Genres*; favoir, le Diatonique, le Chromatique & l'Enharmonique. Ces deux derniers *Genres*, où les deux premiers Intervalles faifoient toujours enfemble une fomme moindre que le troifieme Intervalle, s'appelloient à caufe de cela *Genres épais ou ferrés.* (Voyez EPAIS.)

Dans le Diatonique, la Modulation procédoit par un femi-Ton, un *Ton*, & un autre *Ton*, *fi ut re mi*; & comme

on y paſſoit par deux *Tons* conſécutifs, de-là lui venoit le nom de *Diatonique*. Le Chromatique procédoit ſucceſſivement par deux ſemi-Tons & un hémi-Diton ou une Tierce mineure, *ſi*, *ut*, *ut* Dièſe, *mi*; cette Modulation tenoit le milieu entre celles du Diatonique & de l'Enharmonique, y faiſant, pour ainſi dire, ſentir diverſes nuances de Sons, de même qu'entre deux couleurs principales on introduit pluſieurs nuances intermédiaires, & de-là vient qu'on appelloit ce *Genre* Chromatique ou coloré. Dans l'Enharmonique, la Modulation procédoit par deux Quarts-de-*Ton*, en diviſant, ſelon la doctrine d'Ariſtoxène, le ſemi-Ton majeur en deux parties égales, & un Diton ou une Tierce majeure, comme *ſi*, *ſi* Dièſe Enharmonique, *ut*, & *mi* : ou bien, ſelon les Pythagoriciens, en diviſant le ſemi-Ton majeur en deux Intervalles inégaux, qui formoient, l'un le ſemi-Ton mineur; c'eſt-à-dire, notre Dièſe ordinaire, & l'autre le complément de ce même ſemi-Ton mineur au ſemi-Ton majeur, & enſuite le Diton, comme ci-devant, *ſi*, *ſi* Dièſe ordinaire, *ut*, *mi*. Dans le premier cas, les deux Intervalles égaux du *ſi* à l'*ut* étoient tous deux Enharmoniques ou d'un Quart-de-*Ton*; dans le ſecond cas, il n'y avoit d'Enharmonique que le paſſage du *ſi* Dièſe à l'*ut*; c'eſt-à-dire, la différence du ſemi-Ton mineur au ſemi-Ton majeur, laquelle eſt le Dièſe appellé *de Pythagore* & le véritable Intervalle Enharmonique donné par la Nature.

Comme donc cette Modulation, dit M. Burette, ſe tenoit d'abord très-ſerrée, ne parcourant que de petits Intervalles, des Intervalles preſque inſenſibles, on la nommoit

Enharmonique, comme qui diroit *bien jointe*, bien assemblée, *probè coagmentata*.

Outre ces *Genres* principaux, il y en avoit d'autres qui résultoient tous des divers partages du Tétracorde, ou de façons de l'accorder différentes de celles dont je viens de parler. Aristoxène subdivise le *Genre* Diatonique en Syntonique & Diatonique mol; (Voyez DIATONIQUE.) & le *Genre* Chromatique en mol, Hémiolien & Tonique, (Voyez CHROMATIQUE) dont il donne les différences comme je les rapporte à leurs articles. Aristide Quintilien fait mention de plusieurs autres *Genres* particuliers, & il en compte six qu'il donne pour très-anciens; savoir, le Lydien, le Dorien, le Phrygien, l'Ionien, le Mixolydien, & le Syntonolydien. Ces six *Genres*, qu'il ne faut pas confondre avec les Tons ou Modes de mêmes noms, différoient par leurs Degrés ainsi que par leur Accord; les uns n'arrivoient pas à l'Octave, les autres l'atteignoient, les autres la passoient; en sorte qu'ils participoient à la fois du *Genre* & du Mode. On en peut voir le détail dans le *Musicien Grec*.

En général le Diatonique se divise en autant d'especes qu'on peut assigner d'Intervalles différens entre le semi-Ton & le *Ton*.

Le Chromatique en autant d'especes qu'on peut assigner d'Intervalles entre le semi-Ton & le Dièse Enharmonique.

Quant à l'Enharmonique, il ne se subdivise point.

Indépendamment de toutes ces subdivisions, il y avoit encore un *Genre* commun dans lequel on n'employoit que des Sons stables qui appartiennent à tous les *Genres*, & un *Genre*

mixte qui participoit du caractere de deux *Genres* ou de tous les trois. Or il faut bien remarquer que dans ce mélange de *Genres*, qui étoit très-rare, on n'employoit pas pour cela plus de quatre cordes; mais on les tendoit ou relâchoit diversement durant une même Piece; ce qui ne paroît pas trop facile à pratiquer. Je soupçonne que peut-être un Tétracorde étoit accordé dans un *Genre*, & un autre dans un autre; mais les Auteurs ne s'expliquent pas clairement là-dessus.

On lit dans Aristoxène, (*L. I. Part. II.*) que jusqu'au tems d'Alexandre, le Diatonique & le Chromatique étoient négligés des anciens Musiciens, & qu'ils ne s'exerçoient que dans le *Genre* Enharmonique, comme le seul digne de leur habileté; mais ce *Genre* étoit entiérement abandonné du tems de Plutarque, & le Chromatique aussi fut oublié, même avant Macrobe.

L'étude des écrits des Anciens, plus que le progrès de notre Musique, nous a rendu ces idées, perdues chez leurs successeurs. Nous avons comme eux le *Genre* Diatonique, le Chromatique & l'Enharmonique, mais sans aucunes divisions; & nous considérons ces *Genres* sous des idées fort différentes de celles qu'ils en avoient. C'étoient pour eux autant de manieres particulieres de conduire le Chant sur certaines cordes prescrites. Pour nous, ce sont autant de manieres de conduire le corps entier de l'Harmonie, qui forcent les Parties à suivre les Intervalles prescrits par ces *Genres*; de sorte que le *Genre* appartient encore plus à l'Harmonie qui l'engendre, qu'à la Mélodie qui le fait sentir.

Il faut encore obſerver que, dans notre Muſique, les *Genres* ſont preſque toujours mixtes ; c'eſt-à-dire, que le Diatonique entre pour beaucoup dans le Chromatique, & que l'un & l'autre ſont néceſſairement mêlés à l'Enharmonique. Une Piece de Muſique toute entiere dans un ſeul *Genre*, ſeroit très-difficile à conduire & ne ſeroit pas ſupportable ; car dans le Diatonique il ſeroit impoſſible de changer de Ton : dans le Chromatique on ſeroit forcé de changer de Ton à chaque Note, & dans l'Enharmonique il n'y auroit abſolument aucune ſorte de liaiſon. Tout cela vient encore des regles de l'Harmonie, qui aſſujettiſſent la ſucceſſion des Accords à certaines regles incompatibles avec une continuelle ſucceſſion Enharmonique ou Chromatique ; & auſſi de celles de la Mélodie, qui n'en ſauroit tirer de beaux Chants. Il n'en étoit pas de même des *Genres* des Anciens. Comme les Tétracordes étoient également complets, quoique diviſés différemment dans chacun des trois ſyſtêmes ; ſi dans la Mélodie ordinaire un *Genre* eût emprunté d'un autre d'autres Sons que ceux qui ſe trouvoient néceſſairement communs entr'eux, le Tétracorde auroit eu plus de quatre cordes, & toutes les regles de leur Muſique auroient été confondues.

M. Serre de Geneve a fait la diſtinction d'un quatrieme *Genre* duquel j'ai parlé dans ſon article. (Voyez DIACOMMATIQUE.)

GIGUE, *ſ. f.* Air d'une Danſe de même nom, dont la Meſure eſt à ſix-huit & d'un Mouvement aſſez gai. Les Opéra François contiennent beaucoup de *Gigues*, & les *Gi-*

gues de Correlli ont été long-tems célebres : mais ces Airs ſont entiérement paſſés de Mode; on n'en fait plus du tout en Italie, & l'on n'en fait plus gueres en France.

GOUT, *ſ. m.* De tous les dons naturels le *Goût* eſt celui qui ſe ſent le mieux & qui s'explique le moins; il ne ſeroit pas ce qu'il eſt, ſi l'on pouvoit le définir : car il juge des objets ſur leſquels le jugement n'a plus de priſe, & ſert, ſi j'oſe parler ainſi, de lunettes à la raiſon.

Il y a, dans la Mélodie, des Chants plus agréables que d'autres, quoiqu'également bien Modulés ; il y a, dans l'Harmonie, des choſes d'effet & des choſes ſans effet, toutes également régulieres ; il y a dans l'entrelacement des morceaux un art exquis de faire valoir les uns par les autres, qui tient à quelque choſe de plus fin que la loi des contraſtes. Il y a dans l'exécution du même morceau des manieres différentes de le rendre, ſans jamais ſortir de ſon caractere : de ces manieres, les unes plaiſent plus que les autres, & loin de les pouvoir ſoumettre aux regles, on ne peut pas même les déterminer. Lecteur, rendez-moi raiſon de ces différences, & je vous dirai ce que c'eſt que le *Goût*.

Chaque homme a un *Goût* particulier, par lequel il donne aux choſes qu'il appelle belles & bonnes, un ordre qui n'appartient qu'à lui. L'un eſt plus touché des morceaux pathétiques, l'autre aime mieux les Airs gais. Une Voix douce & flexible chargera ſes Chants d'ornemens agréables ; une Voix ſenſible & forte animera les ſiens des accens de la paſſion. L'un cherchera la ſimplicité dans la Mélodie :

l'autre fera cas des traits recherchés : & tous deux appelleront élégance le *Goût* qu'ils auront préféré. Cette diversité vient tantôt de la différente disposition des organes, dont le *Goût* enseigne à tirer parti ; tantôt du caractere particulier de chaque homme, qui le rend plus sensible à un plaisir ou à un défaut qu'à un autre ; tantôt de la diversité d'âge ou de sexe, qui tourne les desirs vers des objets différens. Dans tous ces cas, chacun n'ayant que son *Goût* à opposer à celui d'un autre, il est évident qu'il n'en faut point disputer.

Mais il y a aussi un *Goût* général sur lequel tous les gens bien organisés s'accordent ; & c'est celui-ci seulement auquel on peut donner absolument le nom de *Goût*. Faites entendre un Concert à des oreilles suffisamment exercées & à des hommes suffisamment instruits, le plus grand nombre s'accordera, pour l'ordinaire, sur le jugement des morceaux & sur l'ordre de préférence qui leur convient. Demandez à chacun raison de son jugement, il y a des choses sur lesquelles ils la rendront d'un avis presque unanime : ces choses sont celles qui se trouvent soumises aux regles ; & ce jugement commun est alors celui de l'Artiste ou du Connoisseur. Mais de ces choses qu'ils s'accordent à trouver bonnes ou mauvaises, il y en a sur lesquelles ils ne pourront autoriser leur jugement par aucune raison solide & commune à tous ; & ce dernier jugement appartient à l'homme de *Goût*. Que si l'unanimité parfaite ne s'y trouve pas, c'est que tous ne sont pas également bien organisés ; que tous ne sont pas gens de *Goût*, & que les préjugés de l'ha-

bitude ou de l'éducation changent souvent, par des conventions arbitraires, l'ordre des beautés naturelles. Quant à ce *Goût*, on en peut disputer, parce qu'il n'y en a qu'un qui soit le vrai : mais je ne vois gueres d'autre moyen de terminer la dispute que celui de compter les voix, quand on ne convient pas même de celle de la Nature. Voilà donc ce qui doit décider de la préférence entre la Musique Françoise & l'Italienne.

Au reste, le Génie crée, mais le *Goût* choisit : & souvent un Génie trop abondant a besoin d'un Censeur sévere qui l'empêche d'abuser de ses richesses. Sans *Goût* on peut faire de grandes choses; mais c'est lui qui les rend intéressantes. C'est le *Goût* qui fait saisir au Compositeur les idées du Poëte ; c'est le *Goût* qui fait saisir à l'Exécutant les idées du Compositeur; c'est le *Goût* qui fournit à l'un & à l'autre tout ce qui peut orner & faire valoir leur sujet ; & c'est le *Goût* qui donne à l'Auditeur le sentiment de toutes ces convenances. Cependant le *Goût* n'est point la sensibilité. On peut avoir beaucoup de *Goût* avec une ame froide, & tel homme transporté des choses vraiment passionnées est peu touché des gracieuses. Il semble que le *Goût* s'attache plus volontiers aux petites expressions, & la sensibilité aux grandes.

GOUT - DU - CHANT. C'est ainsi qu'on appelle en France l'Art de Chanter ou de jouer les Notes avec les agrémens qui leur conviennent, pour couvrir un peu la fadeur du Chant François. On trouve à Paris plusieurs Maîtres de *Goût - de - Chant*, & ce *Goût* a plusieurs termes qui lui sont propres ; on trouvera les principaux au mot AGRÉMENS.

Le

Le *Goût-du-Chant* consiste aussi beaucoup à donner artificiellement à la voix du Chanteur le timbre, bon ou mauvais, de quelque Acteur ou Actrice à la mode. Tantôt il consiste à nazillonner, tantôt à canarder, tantôt à chevrotter, tantôt à glapir : mais tout cela sont des graces passageres qui changent sans cesse avec leurs Auteurs.

GRAVE ou GRAVEMENT. Adverbe qui marque lenteur dans le mouvement, & de plus, une certaine gravité dans l'exécution.

GRAVE, *adj.* est opposé à *aigu.* Plus les vibrations du corps sonore sont lentes, plus le Son est *Grave.* (Voyez Son, Gravité.)

GRAVITÉ, *s. f.* C'est cette modification du Son par laquelle on le considere comme *Grave* ou *Bas* par rapport à d'autres Sons qu'on appelle *Hauts* ou *Aigus.* Il n'y a point dans la Langue Françoise de corrélatif à ce mot; car celui d'*Acuïté* n'a pu passer.

La *Gravité* des Sons dépend de la grosseur, longueur, tension des cordes, de la longueur & du diametre des tuyaux, & en général du volume & de la masse des corps sonores. Plus ils ont de tout cela, plus leur *Gravité* est grande; mais il n'y a point de *Gravité* absolue, & nul Son n'est grave ou aigu que par comparaison.

GROS-FA. Certaines vieilles Musiques d'Eglise, en Notes Quarrées, Rondes ou Blanches, s'appelloient jadis du *Gros-fa.*

GROUPE, *s. m.* Selon l'Abbé Brossard, quatre Notes égales & Diatoniques, dont la premiere & la troisieme sont

ſur le même Degré, forment un *Groupe*. Quand la deuxieme deſcend & que la quatrieme monte, c'eſt *Groupe aſcendant*; quand la deuxieme monte & que la quatrieme deſcend, c'eſt *Groupe deſcendant* : & il ajoute que ce nom a été donné à ces Notes à cauſe de la figure qu'elles forment enſemble.

Je ne me ſouviens pas d'avoir jamais ouï employer ce mot en parlant, dans le ſens que lui donne l'Abbé Broſſard, ni même de l'avoir lu dans le même ſens ailleurs que dans ſon Dictionnaire.

GUIDE, *ſ. f.* C'eſt la Partie qui entre la premiere dans une Fugue & annonce le ſujet. (Voyez FUGUE.) Ce mot, commun en Italie, eſt peu uſité en France dans le même ſens.

GUIDON, *ſ. m.* Petit ſigne de Muſique, lequel ſe met à l'extrémité de chaque Portée ſur le Degré où ſera placée la Note qui doit commencer la Portée ſuivante. Si cette premiere Note eſt accompagnée accidentellement d'un Dièſe, d'un Bémol ou d'un Béquarre, il convient d'en accompagner auſſi le *Guidon*.

On ne ſe ſert plus de *Guidons* en Italie, ſur-tout dans les Partitions où, chaque Portée ayant toujours dans l'Accolade ſa place fixe, on ne ſauroit gueres ſe tromper en paſſant de l'une à l'autre. Mais les *Guidons* ſont néceſſaires dans les Partitions Françoiſes, parce que, d'une ligne à l'autre, les Accolades, embraſſant plus ou moins de Portées, vous laiſſent dans une continuelle incertitude de la Portée correſpondante à celle que vous avez quittée.

GYMNOPÉDIE, *ſ. f.* Air ou Nome ſur lequel danſoient à nud les jeunes Lacédémoniennes.

H.

HARMATIAS. Nom d'un Nome dactylique de la Musique Grecque, inventé par le premier Olympe Phrygien.

HARMONIE, *s. f.* Le sens que donnoient les Grecs à ce mot, dans leur Musique, est d'autant moins facile à déterminer, qu'étant originairement un nom propre, il n'a point de racines par lesquelles on puisse le décomposer pour en tirer l'étymologie. Dans les anciens traités qui nous restent, l'*Harmonie* paroît être la Partie qui a pour objet la succession convenable des Sons, en tant qu'ils sont aigus ou graves, par opposition aux deux autres Parties appellées *Rhythmica* & *Metrica*, qui se rapportent au Tems & à la Mesure : ce qui laisse à cette convenance une idée vague & indéterminée qu'on ne peut fixer que par une étude expresse de toutes les regles de l'Art ; & encore, après cela, l'*Harmonie* sera-t-elle fort difficile à distinguer de la Mélodie, à moins qu'on n'ajoute à cette derniere les idées de Rhythme & de Mesure, sans lesquelles, en effet, nulle Mélodie ne peut avoir un caractere déterminé, au lieu que l'*Harmonie* a le sien par elle-même, indépendamment de toute autre quantité. (Voyez MÉLODIE.)

On voit, par un passage de Nicomaque & par d'autres, qu'ils donnoient aussi quelquefois le nom d'*Harmonie* à la Consonnance de l'Octave, & aux Concerts de Voix & d'Instrumens qui s'exécutoient à l'Octave, & qu'ils appelloient plus communément *Antiphonies*.

Harmonie, ſelon les Modernes, eſt une ſucceſſion d'Accords ſelon les loix de la Modulation. Long-tems cette *Harmonie* n'eut d'autres principes que des regles preſque arbitraires ou fondées uniquement ſur l'approbation d'une oreille exercée qui jugeoit de la bonne ou mauvaiſe ſucceſſion des Conſonnances & dont on mettoit enſuite les déciſions en calcul. Mais le P. Merſenne & M. Sauveur ayant trouvé que tout Son, bien que ſimple en apparence, étoit toujours accompagné d'autres Sons moins ſenſibles qui formoient avec lui l'Accord parfait majeur, M. Rameau eſt parti de cette expérience, & en a fait la baſe de ſon ſyſtême Harmonique dont il a rempli beaucoup de livres, & qu'enfin M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au Public.

M. Tartini partant d'une autre expérience plus neuve, plus délicate & non moins certaine, eſt parvenu à des concluſions aſſez ſemblables par un chemin tout oppoſé. M. Rameau fait engendrer les Deſſus par la Baſſe ; M. Tartini fait engendrer la Baſſe par les Deſſus : celui-ci tire l'*Harmonie* de la Mélodie, & le premier fait tout le contraire. Pour décider de laquelle des deux Écoles doivent ſortir les meilleurs ouvrages, il ne faut que ſavoir lequel doit être fait pour l'autre, du Chant ou de l'Accompagnement. On trouvera au mot *Syſtème* un court expoſé de celui de M. Tartini. Je continue à parler ici dans celui de M. Rameau, que j'ai ſuivi dans tout cet ouvrage, comme le ſeul admis dans le pays où j'écris.

Je dois pourtant déclarer que ce Syſtême, quelque ingénieux qu'il ſoit, n'eſt rien moins que fondé ſur la Nature,

comme il le répete sans cesse; qu'il n'est établi que sur des analogies & des convenances qu'un homme inventif peut renverser demain par d'autres plus naturelles; qu'enfin, des expériences dont il le déduit, l'une est reconnue fausse, & l'autre ne fournit point les conséquences qu'il en tire. En effet, quand cet Auteur a voulu décorer du titre de *Démonstration* les raisonnemens sur lesquels il établit sa théorie, tout le monde s'est moqué de lui; l'Académie a hautement désapprouvé cette qualification obreptice, & M. Estève, de la Société Royale de Montpellier, lui a fait voir qu'à commencer par cette proposition, que, dans la loi de la Nature, les Octaves des Sons les représentent & peuvent se prendre pour eux, il n'y avoit rien du tout qui fût démontré, ni même solidement établi dans sa prétendue Démonstration. Je reviens à son systême.

Le principe physique de la résonnance nous offre les Accords isolés & solitaires; il n'en établit pas la succession. Une succession réguliere est pourtant nécessaire. Un Dictionnaire de mots choisis n'est pas une harangue, ni un recueil de bons Accords une Piece de Musique : il faut un sens, il faut de la liaison dans la Musique ainsi que dans le langage; il faut que quelque chose de ce qui précede se transmette à ce qui suit, pour que le tout fasse un ensemble & puisse être appellé véritablement un.

Or la sensation composée qui résulte d'un Accord parfait, se résout dans la sensation absolue de chacun des Sons qui le composent, & dans la sensation comparée de chacun des Intervalles que ces mêmes Sons forment entr'eux; il n'y a

rien au de-là de ſenſible dans cet Accord ; d'où il ſuit que ce n'eſt que par le rapport des Sons & par l'analogie des Intervalles qu'on peut établir la liaiſon dont il s'agit, & c'eſt-là le vrai & l'unique principe d'où découlent toutes les loix de l'*Harmonie* & de la Modulation. Si donc toute l'*Harmonie* n'étoit formée que par une ſucceſſion d'Accords parfaits majeurs, il ſuffiroit d'y procéder par Intervalles ſemblables à ceux qui compoſent un tel Accord ; car alors quelque Son de l'Accord précédent ſe prolongeant néceſſairement dans le ſuivant, tous les Accords ſe trouveroient ſuffiſamment liés & l'*Harmonie* ſeroit une, au moins en ce ſens.

Mais outre que de telles ſucceſſions excluroient toute Mélodie en excluant le Genre Diatonique qui en fait la baſe, elles n'iroient point au vrai but de l'Art, puiſque la Muſique, étant un diſcours, doit avoir comme lui ſes périodes, ſes phraſes, ſes ſuſpenſions, ſes repos, ſa ponctuation de toute eſpece, & que l'uniformité des marches Harmoniques n'offriroit rien de tout cela. Les marches Diatoniques exigeoient que les Accords majeurs & mineurs fuſſent entremêlés, & l'on a ſenti la néceſſité des Diſſonances pour marquer les phraſes & les repos. Or, la ſucceſſion liée des Accords parfaits majeurs ne donne ni l'Accord parfait mineur, ni la Diſſonance, ni aucune eſpece de phraſe, & la ponctuation s'y trouve tout-à-fait en défaut.

M. Rameau voulant abſolument, dans ſon Syſtême, tirer de la Nature toute notre *Harmonie*, a eu recours, pour cet effet, à une autre expérience de ſon invention, de laquelle j'ai parlé ci-devant, & qui eſt renverſée de la premiere. Il a

prétendu qu'un Son quelconque fournissoit dans ses multiples un Accord parfait mineur au grave, dont il étoit la Dominante ou Quinte, comme il en fournit un majeur dans ses aliquotes, dont il est la Tonique ou Fondamentale. Il a avancé comme un fait assuré, qu'une corde sonore faisoit vibrer dans leur totalité, sans pourtant les faire résonner, deux autres cordes plus graves, l'une à sa Douzieme majeure & l'autre à sa Dix-septieme; & de ce fait, joint au précédent, il a déduit fort ingénieusement, non-seulement l'introduction du Mode mineur & de la Dissonance dans l'*Harmonie*, mais les regles de la phrase harmonique & de toute la Modulation, telles qu'on les trouve aux mots ACCORD, ACCOMPAGNEMENT, BASSE-FONDAMENTALE, CADENCE, DISSONANCE, MODULATION.

Mais premiérement, l'expérience est fausse. Il est reconnu que les cordes accordées au-dessous du Son fondamental, ne frémissent point en entier à ce Son fondamental, mais qu'elles se divisent pour en rendre seulement l'unisson, lequel, conséquemment, n'a point d'Harmoniques en-dessous. Il est reconnu de plus que la propriété qu'ont les cordes de se diviser, n'est point particuliere à celles qui sont accordées à la Douzieme & à la Dix-septieme en-dessous du Son principal; mais qu'elle est commune à tous ses multiples; d'où il suit que, les Intervalles de Douzieme & de Dix-septieme en-dessous n'étant pas uniques en leur maniere, on n'en peut rien conclure en faveur de l'Accord parfait mineur qu'ils représentent.

Quand on supposeroit la vérité de cette expérience, cela

ne leveroit pas, à beaucoup près, les difficultés. Si, comme le prétend M. Rameau, toute l'*Harmonie* eſt dérivée de la réſonnance du corps ſonore, il n'en dérive donc point des ſeules vibrations du corps ſonore qui ne réſonne pas. En effet, c'eſt une étrange théorie de tirer de ce qui ne réſonne pas, les principes de l'*Harmonie*; & c'eſt une étrange phyſique de faire vibrer & non réſonner le corps ſonore, comme ſi le Son lui-même étoit autre choſe que l'air ébranlé par ces vibrations. D'ailleurs, le corps ſonore ne donne pas ſeulement, outre le Son principal, les Sons qui compoſent avec lui l'Accord parfait, mais une infinité d'autres Sons, formés par toutes les aliquotes du corps ſonore, leſquels n'entrent point dans cet Accord parfait. Pourquoi les premiers ſont-ils conſonnans, & pourquoi les autres ne le ſont-ils pas, puiſqu'ils ſont tous également donnés par la Nature?

Tout Son donne un Accord vraiment parfait, puiſqu'il eſt formé de tous ſes Harmoniques, & que c'eſt par eux qu'il eſt un Son. Cependant ces Harmoniques ne s'entendent pas, & l'on ne diſtingue qu'un Son ſimple, à moins qu'il ne ſoit extrêmement fort; d'où il ſuit que la ſeule bonne *Harmonie* eſt l'Uniſſon, & qu'auſſi-tôt qu'on diſtingue les Conſonnances, la proportion naturelle étant altérée, l'*Harmonie* a perdu ſa pureté.

Cette altération ſe fait alors de deux manieres. Premiérement en faiſant ſonner certains Harmoniques, & non pas les autres, on change le rapport de force qui doit régner entr'eux tous, pour produire la ſenſation d'un Son unique, & l'unité de la Nature eſt détruite. On produit, en doublant ces Harmoniques, un effet ſemblable à celui qu'on

produiroit

produiroit en étouffant tous les autres; car alors il ne faut pas douter qu'avec le Son générateur, on n'entendit ceux des Harmoniques qu'on auroit laissés : au lieu qu'en les laissant tous, ils s'entre-détruisent & concourent ensemble à produire & renforcer la sensation unique du Son principal. C'est le même effet que donne le plein jeu de l'Orgue, lorsqu'ôtant successivement les régistres, on laisse avec le principal la doublette & la Quinte : car alors cette Quinte & cette Tierce, qui restoient confondues, se distinguent séparément & désagréablement.

De plus, les Harmoniques qu'on fait sonner ont eux-mêmes d'autres Harmoniques, lesquels ne le sont pas du Son fondamental : c'est par ces Harmoniques ajoutés que celui qui les produit se distingue encore plus durement ; & ces mêmes Harmoniques qui font ainsi sentir l'Accord n'entrent point dans son *Harmonie.* Voilà pourquoi les Consonnances les plus parfaites déplaisent naturellement aux oreilles peu faites à les entendre, & je ne doute pas que l'Octave elle-même ne déplût, comme les autres, si le mélange des voix d'hommes & de femmes n'en donnoit l'habitude dès l'enfance.

C'est encore pis dans la Dissonance, puisque, non-seulement les Harmoniques du Son qui la donnent, mais ce Son lui-même n'entre point dans le systême harmonieux du Son fondamental : ce qui fait que la Dissonance se distingue toujours d'une maniere choquante parmi tous les autres Sons.

Chaque touche d'un Orgue, dans le plein-jeu, donne un

Accord parfait Tierce majeure, qu'on ne diſtingue pas du Son fondamental, à moins qu'on ne ſoit d'une attention extrême & qu'on ne tire ſucceſſivement les jeux; mais ces Sons Harmoniques ne ſe confondent avec le principal, qu'à la faveur du grand bruit & d'un arrangement de régiſtres par lequel les tuyaux qui font réſonner le Son fondamental, couvrent de leur force ceux qui donnent ſes Harmoniques. Or, on n'obſerve point & l'on ne ſauroit obſerver cette proportion continuelle dans un Concert, puiſqu'attendu le renverſement de l'*Harmonie*, il faudroit que cette plus grande force paſſât à chaque inſtant d'une Partie à une autre; ce qui n'eſt pas praticable, & défigureroit toute la Mélodie.

Quand on joue de l'Orgue, chaque touche de la Baſſe fait ſonner l'Accord parfait majeur; mais parce que cette Baſſe n'eſt pas toujours fondamentale, & qu'on module ſouvent en Accord parfait mineur, cet Accord parfait majeur eſt rarement celui que frappe la main droite; de ſorte qu'on entend la Tierce mineure avec la majeure, la Quinte avec le Triton, la Septieme ſuperflue avec l'Octave; & mille autres cacophonies dont nos oreilles ſont peu choquées, parce que l'habitude les rend accommodantes; mais il n'eſt point à préſumer qu'il en fût ainſi d'une oreille naturellement juſte, & qu'on mettroit, pour la premiere fois, à l'épreuve de cette *Harmonie*.

M. Rameau prétend que les Deſſus d'une certaine ſimplicité ſuggerent naturellement leur Baſſe, & qu'un homme ayant l'oreille juſte & non exercée, entonnera naturellement cette Baſſe. C'eſt-là un préjugé de Muſicien démenti par toute

expérience. Non-ſeulement celui qui n'aura jamais entendu ni Baſſe ni *Harmonie*, ne trouvera, de lui-même, ni cette *Harmonie* ni cette Baſſe ; mais elles lui déplairont ſi on les lui fait entendre, & il aimera beaucoup mieux le ſimple Uniſſon.

Quand on ſonge que, de tous les peuples de la terre, qui tous ont une Muſique & un Chant, les Européens ſont les ſeuls qui aient une *Harmonie*, des Accords, & qui trouvent ce mélange agréable ; quand on ſonge que le monde a duré tant de ſiecles, ſans que, de toutes les Nations qui ont cultivé les Beaux-Arts, aucune ait connu cette *Harmonie* ; qu'aucun animal, qu'aucun oiſeau, qu'aucun être dans la Nature ne produit d'autre Accord que l'Uniſſon, ni d'autre Muſique que la Mélodie ; que les langues orientales, ſi ſonores, ſi muſicales ; que les oreilles Grecques, ſi délicates, ſi ſenſibles, exercées avec tant d'Art, n'ont jamais guidé ces peuples voluptueux & paſſionnés vers notre *Harmonie* ; que, ſans elle, leur Muſique avoit des effets ſi prodigieux ; qu'avec elle la nôtre en a de ſi foibles ; qu'enfin il étoit réſervé à des Peuples du Nord, dont les organes durs & groſſiers ſont plus touchés de l'éclat & du bruit des Voix, que de la douceur des accens & de la Mélodie des inflexions, de faire cette grande découverte & de la donner pour principe à toutes les regles de l'Art ; quand, dis-je, on fait attention à tout cela, il eſt bien difficile de ne pas ſoupçonner que toute notre *Harmonie* n'eſt qu'une invention gothique & barbare, dont nous ne nous fuſſions jamais aviſés, ſi nous euſſions été plus ſenſibles aux véritables beautés de l'Art, & à la Muſique vraiment naturelle.

M. Rameau prétend cependant que l'*Harmonie* eſt la ſource des plus grandes beautés de la Muſique; mais ce ſentiment eſt contredit par les faits & par la raiſon. Par les faits puiſque tous les grands effets de la Muſique ont ceſſé, & qu'elle a perdu ſon énergie & ſa force depuis l'invention du Contre-point : à quoi j'ajoute que les beautés purement harmoniques ſont des beautés ſavantes, qui ne tranſportent que des gens verſés dans l'Art; au lieu que les véritables beautés de la Muſique étant de la Nature, ſont & doivent être également ſenſibles à tous les hommes ſavans & ignorans.

Par la raiſon; puiſque l'*Harmonie* ne fournit aucun principe d'imitation par lequel la Muſique formant des images ou exprimant des ſentimens, ſe puiſſe élever au genre Dramatique ou imitatif, qui eſt la partie de l'Art la plus noble, & la ſeule énergique; tout ce qui ne tient qu'au phyſique des Sons, étant très-borné dans le plaiſir qu'il nous donne, & n'ayant que très-peu de pouvoir ſur le cœur humain. (Voy. MÉLODIE.)

HARMONIE. Genre de Muſique. Les Anciens ont ſouvent donné ce nom au Genre appellé plus communément *Genre Enharmonique*. (Voyez ENHARMONIQUE.)

HARMONIE DIRECTE, eſt celle où la Baſſe eſt fondamentale, & où les Parties ſupérieures conſervent l'ordre direct entre elles & avec cette Baſſe. HARMONIE RENVERSÉE, eſt celle où le Son générateur ou fondamental eſt dans quelqu'une des Parties ſupérieures, & où quelqu'autre Son de l'Accord eſt tranſporté à la Baſſe au-deſſous des autres. (V. DIRECT, RENVERSÉ.)

HARMONIE FIGURÉE, eſt celle où l'on fait paſſer

plusieurs Notes sur un Accord. On *figure* l'*Harmonie* par Degrés conjoints ou disjoints. Lorsqu'on figure par Degrés conjoints, on emploie nécessairement d'autres Notes que celles qui forment l'Accord, des Notes qui ne sonnent point sur la Basse & sont comptées pour rien dans l'*Harmonie* : ces Notes intermédiaires ne doivent pas se montrer au commencement des Tems, principalement des Tems forts, si ce n'est comme coulés, ports-de-voix, ou lorsqu'on fait la premiere Note du Tems breve pour appuyer la seconde. Mais quand on figure par Degrés disjoints, on ne peut absolument employer que les Notes qui forment l'Accord, soit consonnant, soit dissonant. L'*Harmonie* se *figure* encore par des Sons suspendus ou supposés. (Voyez SUPPOSITION, SUSPENSION.)

HARMONIEUX, *adj.* Tout ce qui fait de l'effet dans l'Harmonie, & même quelquefois tout ce qui est sonore & remplit l'oreille dans les Voix, dans les Instrumens, dans la simple Mélodie.

HARMONIQUES, *adj.* Ce qui appartient à l'Harmonie; comme les divisions *Harmoniques* du Monocorde, la Proportion *Harmonique*, le Canon *Harmonique*, &c.

HARMONIQUE, *s. des deux genres.* On appelle ainsi tous les Sons concomitans ou accessoires qui, par le principe de la résonnance, accompagnent un Son quelconque & le rendent appréciable. Ainsi toutes les aliquotes d'une corde sonore en donnent les *Harmoniques.* Ce mot s'emploie au masculin quand on sous-entend le mot *Son*, & au féminin quand on sous-entend le mot *Corde.*

SONS HARMONIQUES. *(Voyez SON.)*

HARMONISTE, *f. m.* Muficien favant dans l'Harmonie. *C'eft un bon* Harmonifte. *Durante eft le plus grand* Harmonifte *de l'Italie*; *c'eft-à-dire*, *du Monde.*

HARMONOMETRE, *f. m.* Inftrument propre à mefurer les rapports Harmoniques. Si l'on pouvoit obferver & fuivre à l'oreille & à l'œil les ventres, les nœuds & toutes les divifions d'une corde fonore en vibration, l'on auroit un *Harmonometre* naturel très-exact; mais nos fens trop groffiers ne pouvant fuffire à ces obfervations, on y fupplée par un Monocorde que l'on divife à volonté par des chevalets mobiles, & c'eft le meilleur *Harmonometre* naturel que l'on ait trouvé jufqu'ici. (Voyez MONOCORDE.)

HARPALICE. Sorte de Chanfon propre aux filles parmi les anciens Grecs. (Voyez CHANSON.)

HAUT, *adj.* Ce mot fignifie la même chofe qu'*Aigu*, & ce terme eft oppofé à *bas*. C'eft ainfi qu'on dira que le Ton eft trop *Haut*, qu'il faut monter l'Inftrument plus *Haut.*

Haut, s'emploie auffi quelquefois improprement pour *Fort*. *Chantez plus* Haut; *on ne vous entend pas.*

Les Anciens donnoient à l'ordre des Sons une dénomination toute oppofée à la nôtre; ils plaçoient en *Haut* les Sons graves, & en bas les Sons aigus : ce qu'il importe de remarquer pour entendre plufieurs de leurs paffages.

Haut, eft encore, dans celles des quatre Parties de la Mufique qui fe fubdivifent, l'épithete qui diftingue la plus élevée ou la plus aiguë. HAUTE-CONTRE, HAUTE-TAILLE, HAUT-DESSUS. (Voyez ces mots.)

HAUT-DESSUS, *f. m.* C'eft, quand les Deffus chan-

tans se subdivisent, la Partie supérieure. Dans les Parties instrumentales on dit toujours *premier Dessus* & *second Dessus*; mais dans le vocal on dit quelquefois *Haut-dessus* & *Bas-dessus*.

HAUTE-CONTRE, ALTUS ou CONTRA. Celle des quatre Parties de la Musique qui appartient aux Voix d'hommes les plus aiguës ou les plus hautes; par opposition à la *Basse-contre* qui est pour les plus graves ou les plus basses. (Voyez PARTIES.)

Dans la Musique Italienne, cette Partie, qu'ils appellent *Contr'alto*, & qui répond à la *Haute-contre*, est presque toujours chantée par des *Bas-dessus*, soit femmes, soit Castrati. En effet, la *Haute-contre* en Voix d'homme n'est point naturelle; il faut la forcer pour la porter à ce Diapason : quoi qu'on fasse, elle a toujours de l'aigreur, & rarement de la justesse.

HAUTE-TAILLE, TENOR, est cette Partie de la Musique qu'on appelle aussi simplement *Taille*. Quand la Taille se subdivise en deux autres Parties, l'inférieure prend le nom de *Basse-taille* ou Concordant, & la supérieure s'appelle *Haute-taille*.

HEMI. Mot Grec fort usité dans la Musique, & qui signifie *Demi* ou *moitié*. (Voyez SEMI.)

HEMIDITON. C'étoit, dans la Musique Grecque, l'Intervalle de Tierce majeure, diminuée d'un semi-Ton; c'est-à-dire, la Tierce mineure. L'*Hémiditon* n'est point, comme on pourroit croire, la moitié du Diton ou le *Ton* : mais c'est le Diton moins la moitié d'un *Ton*; ce qui est tout différent.

HÉMIOLE. Mot Grec qui ſignifie l'*entier & demi*, & qu'on a conſacré en quelque ſorte à la Muſique. Il exprime le rapport de deux quantités dont l'une eſt à l'autre comme 15 à 10, ou comme 3 à 2 : on l'appelle autrement *rapport ſeſquialtere.*

C'eſt de ce rapport que naît la Conſonnance appellée *Diapente* ou Quinte; & l'ancien Rhythme ſeſquialtere en naiſſoit auſſi.

Les Anciens Auteurs Italiens donnent encore le nom d'*Hémiole* ou *Hémiolie* à cette eſpece de Meſure triple dont chaque Tems eſt une Noire. Si cette Noire eſt ſans queue, la Meſure s'appelle *Hemiolia maggiore*, parce qu'elle ſe bat plus lentement & qu'il faut deux Noires à queue pour chaque Tems. Si chaque Tems ne contient qu'une Noire à queue, la Meſure ſe bat du double plus vîte, & s'appelle *Hemiolia minore.*

HEMIOLIEN, *adj.* C'eſt le nom que donne Ariſtoxène à l'une des trois eſpeces du Genre Chromatique, dont il explique les diviſions. Le Tétracorde 30 y eſt partagé en trois Intervalles, dont les deux premiers, égaux entr'eux, ſont chacun la ſixieme partie, & dont le troiſieme eſt les deux tiers. 5 + 5 + 20 = 30.

HEPTACORDE, HEPTAMERIDE, HEPTAPHONE, HEXACORDE, &c. (Voyez EPTACORDE, EPTAMERIDE, EPTAPHONE, &c.)

HERMOSMENON. (Voyez MŒURS.)

HEXARMONIEN, *adj.* Nome, ou Chant d'une Mélodie efféminée & lâche, comme Ariſtophane le reproche à Philoxène ſon Auteur.

HOMOPHONIE,

HOMOPHONIE, *s. f.* C'étoit, dans la Musique Grecque cette espece de Symphonie qui se faisoit à l'Unisson, par opposition à l'Antiphonie qui s'exécutoit à l'Octave. Ce mot vient de ὁμὸς, pareil, & de φωνὴ, Son.

HYMÉE. Chanson des Meuniers chez les anciens Grecs, autrement dite *Epiaulie.* (Voyez ce mot.)

HYMENÉE. Chanson des noces chez les anciens Grecs, autrement dite *Epithalame.* (Voyez EPITHALAME.)

HYMNE, *s. f.* Chant en l'honneur des Dieux ou des Héros. Il y a cette différence entre l'*Hymne* & le Cantique, que celui-ci se rapporte plus communément aux actions & l'*Hymne* aux personnes. Les premiers Chants de toutes les Nations ont été des Cantiques ou des *Hymnes*. Orphée & Linus passoient, chez les Grecs, pour Auteurs des premieres *Hymnes*; & il nous reste parmi les Poésies d'Homere un recueil d'Hymnes en l'honneur des Dieux.

HYPATE, *adj.* Épithete par laquelle les Grecs distinguoient le Tétracorde le plus bas, & la plus basse corde de chacun des deux plus bas Tétracordes; ce qui, pour eux, étoit tout le contraire : car ils suivoient dans leurs dénominations un ordre rétrograde au nôtre, & plaçoient en haut le grave que nous plaçons en bas. Ce choix est arbitraire, puisque les idées attachées aux mots *Aigu* & *Grave*, n'ont aucune liaison naturelle avec les idées attachées aux mots *Haut* & *Bas*.

On appelloit donc *Tétracorde Hypaton*, ou des *Hypates*, celui qui étoit le plus grave de tous, & immédiatement au-dessus de la *Proslambanomene* ou plus basse corde du Mode;

& la premiere corde du Tétracorde qui suivoit immédiatement celle-là, s'appelloit *Hypate-Hypaton ;* c'est-à-dire, comme le traduisoient les Latins, la *Principale* du Tétracorde des *Principales*. Le Tétracorde immédiatement suivant du grave à l'aigu s'appelloit *Tétracorde Méson*, ou des moyennes, & la plus grave corde s'appelloit *Hypate-Méson*; c'est-à-dire, la principale des moyennes.

Nicomaque le Gérasénien prétend que ce mot d'*Hypate*, *Principale*, *Elevée* ou *Suprême*, a été donné à la plus grave des cordes du Diapason, par allusion à Saturne, qui des sept Planetes est la plus éloignée de nous. On se doutera bien par-là que ce Nicomaque étoit Pythagoricien.

HYPATE-HYPATON. C'étoit la plus basse corde du plus bas Tétracorde des Grecs, & d'un Ton plus haut que la Proslambanomene. (Voyez l'Article précédent.)

HYPATE-MESON. C'étoit la plus basse corde du second Tétracorde, laquelle étoit aussi la plus aiguë du premier, parce que ces deux Tétracordes étoient conjoints. (Voyez Hypate.)

HYPATOIDES. Sons graves. (Voyez Lepsis.)

HYPERBOLEIEN, *adj.* Nome ou Chant de même caractere que l'Hexarmonien. (Voyez Hexarmonien.)

HYPERBOLÉON. Le Tétracorde *Hyperboléon* étoit le plus aigu des cinq Tétracordes du Systême des Grecs.

Ce mot est le génitif du substantif pluriel ὑπερβολαὶ, *Sommets*, *Extrémités ;* les Sons les plus aigus étant à l'extrémité des autres.

HYPER-DIAZEUXIS. Disjonction de deux Tétracordes

ſéparés par l'Intervalle d'une Octave, comme étoient le Tétracorde des Hypates & celui des Hyperbolées.

HYPER-DORIEN. Mode de la Muſique Grecque, autrement appellé *Mixo-Lydien*, duquel la fondamentale ou Tonique étoit une Quarte au-deſſus de celle du Mode Dorien. (Voyez Mode.)

On attribue à Pythoclide l'invention du Mode *Hyper-Dorien.*

HYPER-ÉOLIEN. Le pénultieme à l'aigu des quinze Modes de la Muſique des Grecs, & duquel la fondamentale ou Tonique étoit une Quarte au-deſſus de celle du Mode Eolien. (Voyez Mode.)

Le Mode *Hyper-Eolien*, non plus que l'Hyper-Lydien qui le ſuit, n'étoient pas ſi anciens que les autres. Ariſtoxène n'en fait aucune mention, & Ptolomée, qui n'en admettoit que ſept, n'y comprenoit pas ces deux-là.

HYPER-IASTIEN, ou *Mixo-Lydien aigu.* C'eſt le nom qu'Euclide & pluſieurs Anciens donnent au Mode appellé plus communément *Hyper-Ionien.*

HYPER-IONIEN. Mode de la Muſique Grecque, appellé auſſi par quelques-uns Hyper-Iaſtien, ou *Mixo-Lydien aigu;* lequel avoit ſa fondamentale une Quarte au-deſſus de celle du Mode Ionien. Le Mode Ionien eſt le douzieme en ordre du grave à l'aigu, ſelon le dénombrement d'Alypius. (Voy. Mode.)

HYPER-LYDIEN. Le plus aigu des quinze Modes de la Muſique des Grecs, duquel la fondamentale étoit une Quarte au-deſſus de celle du Mode Lydien. Ce Mode, non

plus que son voisin l'Hyper-Eolien, n'étoit pas si ancien que les treize autres; & Aristoxène qui les nomme tous, ne fait aucune mention de ces deux-là. (Voyez Mode.)

HYPER-MIXO-LYDIEN. Un des Modes de la Musique Grecque, autrement appellé *Hyper-Phrygien.* (Voyez ce mot.)

HYPER-PHRYGIEN, appellé aussi par Euclide, *Hypermixo-Lydien*, est le plus aigu des treize Modes d'Aristoxène, faisant le Diapason ou l'Octave avec l'Hypo-Dorien le plus grave de tous. (Voyez Mode.)

HYPO-DIAZEUXIS, est, selon le vieux Bacchius, l'Intervalle de Quinte qui se trouve entre deux Tétracordes séparés par une disjonction, & de plus par un troisieme Tétracorde intermédiaire. Ainsi il y a *Hypo-Dyazeuxis* entre les Tétracordes Hypaton & Diézeugménon, & entre les Tétracordes Synnéménon & Hyperboléon. (Voyez Tétracorde.)

HYPO-DORIEN. Le plus grave de tous les Modes de l'ancienne Musique. Euclide dit que c'est le plus élevé; mais le vrai sens de cette expression est expliqué au mot *Hypate*.

Le Mode *Hypo-Dorien* a sa fondamentale une Quarte au-dessous de celle du Mode Dorien. Il fut inventé, dit-on, par Philoxène; ce Mode est affectueux, mais gai, alliant la douceur à la majesté.

HYPO-EOLIEN. Mode de l'ancienne Musique, appellé aussi par Euclide, *Hypo-Lydien grave.* Ce Mode a sa fondamentale une Quarte au-dessous de celle du Mode Éolien. (Voyez Mode.)

HYPO-IASTIEN. (Voyez Hypo-Ionien.)

HYPO-IONIEN. Le second des Modes de l'ancienne Musique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle aussi *Hypo-Iastien* & *Hypo-Phrygien grave*. Sa fondamentale est une Quarte au-dessous de celle du Mode Ionien. (Voyez Mode.)

HYPO-LYDIEN. Le cinquieme Mode de l'ancienne Musique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle aussi *Hypo-Iastien* & *Hypo-Phrygien grave*. Sa fondamentale est une Quarte au-dessous de celle du Mode Lydien. (Voyez Mode.)

Euclide distingue deux Modes *Hypo-Lydiens*; savoir, l'aigu qui est celui de cet Article, & le grave qui est le même que l'Hypo-Éolien.

Le Mode *Hypo-Lydien* étoit propre aux Chants funebres, aux méditations sublimes & divines : quelques-uns en attribuent l'invention à Polymneste de Colophon, d'autres à Damon l'Athénien.

HYPO-MIXO-LYDIEN. Mode ajouté par Gui d'Arezzo à ceux de l'ancienne Musique : c'est proprement le Plagal du Mode Mixo-Lydien, & sa fondamentale est la même que celle du Mode Dorien. (Voyez Mode.)

HYPO-PHRYGIEN. Un des Modes de l'ancienne Musique dérivé du Mode Phrygien dont la fondamentale étoit une Quarte au-dessus de la sienne.

Euclide parle encore d'un autre Mode Hypo-Phrygien au grave de celui-ci : c'est celui qu'on appelle plus correctement Hypo-Ionien. (Voyez ce mot.)

Le caractere du Mode *Hypo-Phrygien* étoit calme, pai-

ble & propre à tempérer la véhémence du Phrygien. Il fut inventé, dit-on, par Damon, l'ami de Pythias & l'éleve de Socrate.

HYPO-PROSLAMBANOMÉNOS. Nom d'une corde ajoutée, à ce qu'on prétend, par Gui d'Arezzo un Ton plus bas que la Proſlambanomene des Grecs ; c'eſt-à-dire, au-deſſous de tout le ſyſtême. L'Auteur de cette nouvelle corde l'exprima par la lettre Γ de l'Alphabet Grec, & de-là nous eſt venu le nom de la *Gamme*.

HYPORCHEMA. Sorte de Cantique ſur lequel on danſoit aux fêtes des Dieux.

HYPO-SYNAPHE eſt, dans la Muſique des Grecs, la disjonction des deux Tétracordes ſéparés par l'interpoſition d'un troiſieme Tétracorde conjoint avec chacun des deux ; en ſorte que les cordes homologues de deux Tétracordes disjoints par *Hypo-Synaphe*, ont entr'elles cinq Tons ou une Septieme mineure d'Intervalle. Tels ſont les deux Tétracordes *Hypaton* & *Synnéménon*.



I.

IALÈME. Sorte de Chant funebre jadis en usage parmi les Grecs, comme le *Linos* chez le même Peuple, & le *Manéros* chez les Egyptiens. (Voyez CHANSON.)

IAMBIQUE, *adj.* Il y avoit dans la Musique des Anciens deux sortes de vers *Iambiques*, dont on ne faisoit que réciter les uns au son des Instrumens, au lieu que les autres se chantoient. On ne comprend pas bien quel effet devoit produire l'Accompagnement des Instrumens sur une simple récitation, & tout ce qu'on en peut conclure raisonnablement, c'est que la plus simple maniere de prononcer la Poésie Grecque, ou du moins l'*Iambique*, se faisoit par des Sons appréciables, harmoniques, & tenoit encore beaucoup de l'intonation du Chant.

IASTIEN. Nom donné par Aristoxène & Alypius au Mode que les autres Auteurs appellent plus communément *Ionien.* (Voyez MODE.)

JEU, *s. m.* L'action de jouer d'un Instrument. (Voyez JOUER.) On dit *Plein-Jeu*, *Demi-Jeu*, selon la maniere plus forte ou plus douce de tirer les Sons de l'Instrument.

IMITATION, *s. f.* La Musique dramatique ou théâtrale concourt à l'*Imitation*, ainsi que la Poésie & la Peinture : c'est à ce principe commun que se rapportent tous les Beaux-Arts, comme l'a montré M. le Batteux. Mais cette *Imitation* n'a pas pour tous la même étendue. Tout ce que l'imagina-

tion peut se représenter est du ressort de la Poésie. La Peinture, qui n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais au sens & à un seul sens, ne peint que les objets soumis à la vue. La Musique sembleroit avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouïe; cependant elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles : par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'œil dans l'oreille, & la plus grande merveille d'un Art qui n'agit que par le mouvement, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. La nuit, le sommeil, la solitude & le silence entrent dans le nombre des grands tableaux de la Musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence, & le silence l'effet du bruit; comme quand on s'endort à une lecture égale & monotone, & qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse. Mais la Musique agit plus intimement sur nous en excitant, par un sens, des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un autre; &, comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la Peinture dénuée de cette force ne peut rendre à la Musique les *Imitations* que celle-ci tire d'elle. Que toute la Nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvemens que sa présence excite dans le cœur du Contemplateur. Non-seulement il agitera la Mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie & grossir les torrens; mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille & serein, & répandra, de l'Orchestre, une fraicheur nouvelle

nouvelle ſur les bocages. Il ne repréſentera pas directement ces choſes ; mais il excitera dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant.

J'ai dit au mot *Harmonie* qu'on ne tire d'elle aucun principe qui mene à l'*Imitation* muſicale, puiſqu'il n'y a aucun rapport entre des Accords & les objets qu'on veut peindre, ou les paſſions qu'on veut exprimer. Je ferai voir au mot MÉLODIE quel eſt ce principe que l'Harmonie ne fournit pas, & quels traits donnés par la Nature ſont employés par la Muſique pour repréſenter ces objets & ces paſſions.

IMITATION, dans ſon ſens technique, eſt l'emploi d'un même Chant, ou d'un Chant ſemblable, dans pluſieurs Parties qui ſe font entendre l'une après l'autre, à l'Uniſſon, à la Quinte, à la Quarte, à la Tierce, ou à quelqu'autre Intervalle que ce ſoit. L'*Imitation* eſt toujours bien priſe, même en changeant pluſieurs Notes ; pourvu que ce même Chant ſe reconnoiſſe toujours & qu'on ne s'écarte point des loix d'une bonne Modulation. Souvent, pour rendre l'*Imitation* plus ſenſible, on la fait précéder de ſilences ou de Notes longues qui ſemblent laiſſer éteindre le Chant au moment que l'*Imitation* le ranime. On traite l'*Imitation* comme on veut ; on l'abandonne, on la reprend, on en commence une autre à volonté ; en un mot, les regles en ſont auſſi relâchées, que celles de la Fugue ſont ſéveres : c'eſt pourquoi les grands Maîtres la dédaignent, & toute *Imitation* trop affectée décele preſque toujours un Ecolier en compoſition.

IMPARFAIT, *adj.* Ce mot a pluſieurs ſens en Muſique. Un Accord *Imparfait* eſt, par oppoſition à l'Accord par-

fait, celui qui porte une Sixte ou une Dissonance ; &, par opposition à l'Accord plein, c'est celui qui n'a pas tous les Sons qui lui conviennent & qui doivent le rendre complet. (Voyez ACCORD.)

Le Tems ou Mode *Imparfait* étoit, dans nos anciennes Musiques, celui de la division double. (Voyez MODE.)

Une Cadence *Imparfaite* est celle qu'on appelle autrement Cadence irréguliere. (Voyez CADENCE.)

Une Consonnance *Imparfaite* est celle qui peut être majeure ou mineure, comme la Tierce ou la Sixte. (Voyez CONSONNANCE.)

On appelle, dans le Plain-Chant, *Modes Imparfaits* ceux qui sont défectueux en haut ou en bas, & restent en-deçà d'un des deux termes qu'ils doivent atteindre.

IMPROVISER, *v. n.* C'est faire & chanter impromptu des Chansons, Airs & paroles, qu'on accompagne communément d'une Guitare ou autre pareil Instrument. Il n'y a rien de plus commun en Italie, que de voir deux Masques se rencontrer ; se défier, s'attaquer, se riposter ainsi par des couplets sur le même Air, avec une vivacité de Dialogue, de Chant, d'Accompagnement dont il faut avoir été témoin pour la comprendre.

Le mot *Improvisar* est purement Italien : mais comme il se rapporte à la Musique, j'ai été contraint de le franciser pour faire entendre ce qu'il signifie.

INCOMPOSÉ, *adj.* Un Intervalle *Incomposé* est celui qui ne peut se résoudre en Intervalles plus petits, & n'a point d'autre élément que lui-même ; tel, par exemple, que

le Dièse Enharmonique, le Comma, même le semi-Ton.

Chez les Grecs, les Intervalles *Incomposés* étoient différens dans les trois Genres, selon la maniere d'accorder les Tétracordes. Dans le Diatonique le semi-Ton & chacun des deux Tons qui le suivent étoient des Intervalles *Incomposés*. La Tierce mineure qui se trouve entre la troisieme & la quatrieme corde dans le Genre Chromatique, & la Tierce majeure qui se trouve entre les mêmes cordes dans le Genre Enharmonique, étoient aussi des Intervalles *Incomposés*. En ce sens, il n'y a dans le système moderne qu'un seul Intervalle *Incomposé*; savoir, le semi-Ton. (Voyez SEMI-TON.)

INHARMONIQUE, *adj. Relation Inharmonique*, est, selon M. Savérien, un terme de Musique; & il renvoie, pour l'expliquer, au mot *Relation*, auquel il n'en parle pas. Ce terme de Musique ne m'est point connu.

INSTRUMENT, *f. m.* Terme générique sous lequel on comprend tous les corps artificiels qui peuvent rendre & varier les Sons, à l'imitation de la Voix. Tous les corps capables d'agiter l'air par quelque choc, & d'exciter ensuite, par leurs vibrations, dans cet air agité, des ondulations assez fréquentes, peuvent donner du Son; & tous les corps capables d'accélérer ou retarder ces ondulations peuvent varier les Sons. (Voyez SON.)

Il y a trois manieres de rendre des Sons sur des *Instrumens*; savoir, par les vibrations des cordes, par celles de certains corps élastiques, & par la collision de l'air enfermé dans des tuyaux. J'ai parlé, au mot *Musique*, de l'invention de ces *Instrumens*.

Ils se divisent généralement en *Instrumens* à cordes ; *Instrumens* à vent, *Instrumens* de percussion. Les *Instrumens* à cordes, chez les Anciens, étoient en grand nombre ; les plus connus sont les suivans : *Lyra*, *Psalterium*, *Trigonium*, *Sambuca*, *Cithara*, *Pectis*, *Magas*, *Barbiton*, *Testudo*, *Epigonium*, *Simmicium*, *Epandoron*, &c. On touchoit tous ces *Instrumens* avec les doigts ou avec le Plectrum, espece d'archet.

Pour leurs principaux *Instrumens* à vent, ils avoient ceux appellés, *Tibia*, *Fistula*, *Tuba*, *Cornu*, *Lituus*, &c.

Les *Instrumens* de percussion étoient ceux qu'ils nommoient, *Tympanum*, *Cymbalum*, *Crepitaculum*, *Tintinnabulum*, *Crotalum*, &c. Mais plusieurs de ceux-ci ne varioient point les Sons.

On ne trouvera point ici des articles pour ces *Instrumens* ni pour ceux de la Musique moderne, dont le nombre est excessif. La Partie Instrumentale, dont un autre s'étoit chargé, n'étant pas d'abord entrée dans le Plan de mon travail pour l'Encyclopédie, m'a rebuté, par l'étendue des connoissances qu'elle exige, de la remettre dans celui-ci.

INSTRUMENTAL. Qui appartient au jeu des Instrumens. *Tour de Chant* Instrumental ; *Musique* Instrumentale.

INTENSE, *adj.* Les Sons *Intenses* sont ceux qui ont le plus de force, qui s'entendent de plus loin : ce sont aussi ceux qui, étant rendus par des cordes fort tendues, vibrent par-là même plus fortement. Ce mot est Latin, ainsi que celui de *Remisse* qui lui est opposé : mais dans les écrits de Musique théorique on est obligé de franciser l'un & l'autre.

INTERCIDENCE, *s. f.* Terme de Plain-Chant. (Voyez Diaptose.)

INTERMEDE, *s. m.* Piece de Musique & de Danse qu'on insere à l'Opéra, & quelquefois à la Comédie, entre les Actes d'une grande Piece, pour égayer & reposer, en quelque sorte, l'esprit du Spectateur attristé par le tragique & tendu sur les grands intérêts.

Il y a des *Intermedes* qui sont de véritables Drames comiques ou burlesques, lesquels, coupant ainsi l'intérêt par un intérêt tout différent, balottent & tiraillent, pour ainsi dire, l'attention du Spectateur en sens contraire, & d'une maniere très-opposée au bon goût & à la raison. Comme la Danse, en Italie, n'entre point & ne doit point entrer dans la constitution du Drame Lyrique, on est forcé, pour l'admettre sur le Théâtre, de l'employer hors d'œuvre & détachée de la Piece. Ce n'est pas cela que je blâme; au contraire, je pense qu'il convient d'effacer, par un Ballet agréable, les impressions tristes laissées par la représentation d'un grand Opéra, & j'approuve fort que ce Ballet fasse un sujet particulier qui n'appartienne point à la Piece : mais ce que je n'approuve pas, c'est qu'on coupe les Actes par de semblables Ballets qui, divisant ainsi l'action & détruisant l'intérêt, font, pour ainsi dire, de chaque Acte une Piece nouvelle.

INTERVALLE, *s. m.* Différence d'un Son à un autre entre le grave & l'aigu; c'est tout l'espace que l'un des deux auroit à parcourir pour arriver à l'Unisson de l'autre. La différence qu'il y a de l'*Intervalle* à l'*Etendue*, est que l'*Intervalle* est considéré comme indivisé, & l'Etendue comme

divisée. Dans l'*Intervalle*, on ne considere que les deux termes ; dans l'Etendue, on en suppose d'intermédiaires. l'Etendue forme un systême ; mais l'*Intervalle* peut être incomposé.

A prendre ce mot dans son sens le plus général, il est évident qu'il y a une infinité d'*Intervalles* : mais comme en Musique on borne le nombre des Sons à ceux qui composent un certain systême, on borne aussi par-là le nombre des *Intervalles* à ceux que ces Sons peuvent former entr'eux. De sorte qu'en combinant deux à deux tous les Sons d'un systême quelconque, on aura tous les *Intervalles* possibles dans ce même systême ; sur quoi il restera à réduire sous la même espece tous ceux qui se trouveront égaux.

Les Anciens divisoient les *Intervalles* de leur Musique en *Intervalles* simples ou incomposés, qu'ils appelloient *Diastêmes*, & en *Intervalles* composés, qu'ils appelloient *Systêmes*. (Voyez ces mots.) Les *Intervalles*, dit Aristoxène, different entr'eux en cinq manieres. 1°. En étendue ; un grand *Intervalle* differe ainsi d'un plus petit. 2°. En résonnance ou en Accord ; c'est ainsi qu'un *Intervalle* consonnant differe d'un dissonant. 3°. En quantité ; comme un *Intervalle* simple differe d'un *Intervalle* composé. 4°. En Genre ; c'est ainsi que les *Intervalles* Diatoniques, Chromatiques, Enharmoniques different entr'eux. 5°. En nature de rapport ; comme l'*Intervalle* dont la raison peut s'exprimer en nombres, differe d'un *Intervalle* irrationnel. Disons quelques mots de toutes ces différences.

I. Le moindre de tous les *Intervalles*, selon Bacchius & Gaudence, est le Dièse Enharmonique. Le plus grand, à le

prendre à l'extrémité grave du Mode Hypo-Dorien, jusqu'à l'extrémité aiguë de l'Hypo-mixo-Lydien, seroit de trois Octaves completes; mais comme il y a une Quinte à retrancher, ou même une Sixte, selon un passage d'Adraste, cité par Meibomius, reste la Quarte par-dessus le Dis-Diapason; c'est-à-dire, la Dix-huitieme, pour le plus grand *Intervalle* du Diagramme des Grecs.

II. Les Grecs divisoient comme nous les *Intervalles* en Consonnans & Dissonans : mais leurs divisions n'étoient pas les mêmes que les nôtres. (Voyez CONSONNANCE.) Ils subdivisoient encore les *Intervalles* consonnans en deux especes, sans y compter l'Unisson, qu'ils appelloient *Homophonie*, ou parité de Sons, & dont l'*Intervalle* est nul. La premiere espece étoit l'*Antiphonie*, ou opposition des Sons, qui se faisoit à l'Octave ou à la double Octave, & qui n'étoit proprement qu'une Réplique du même Son; mais pourtant avec opposition du grave à l'aigu. La seconde espece étoit la *Paraphonie*, ou distinction de Sons, sous laquelle on comprenoit toute Consonnance autre que l'Octave & ses Répliques; tous les *Intervalles*, dit Théon de Smyrne, qui ne sont ni Dissonans, ni Unisson.

III. Quand les Grecs parlent de leurs Diastêmes ou *Intervalles* simples, il ne faut pas prendre ce terme à toute rigueur : car le Diésis même n'étoit pas, selon eux, exempt de composition; mais il faut toujours le rapporter au Genre auquel l'*Intervalle* s'applique. Par exemple, le semi-Ton est un *Intervalle* simple dans le Genre Chromatique & dans le Diatonique, composé dans l'Enharmonique. Le *Ton* est com

posé dans le Chromatique, & simple dans le Diatonique; & le Diton même, ou la Tierce majeure, qui est un *Intervalle* composé dans le Diatonique, est incomposé dans l'Enharmonique. Ainsi, ce qui est système dans un Genre, peut être Diastème dans un autre, & réciproquement.

IV. Sur les Genres, divisez successivement le même Tétracorde, selon le Genre Diatonique, selon le Chromatique, & selon l'Enharmonique, vous aurez trois Accords différens, lesquels, comparés entre eux, au lieu de trois *Intervalles*, vous en donneront neuf, outre les combinaisons & compositions qu'on en peut faire, & les différences de tous ces *Intervalles* qui en produiront des multitudes d'autres. Si vous comparez, par exemple, le premier *Intervalle* de chaque Tétracorde dans l'Enharmonique & dans le Chromatique mol d'Aristoxène, vous aurez d'un côté un quart ou $\frac{3}{12}$ de Ton, de l'autre un tiers ou $\frac{4}{12}$, & les deux cordes aiguës feront entr'elles un *Intervalle* qui sera la différence des deux précédens, ou la douzieme partie d'un Ton.

V. Passant maintenant aux rapports, cet Article me mene à une petite digression.

Les Aristoxéniens prétendoient avoir bien simplifié la Musique par leurs divisions égales des *Intervalles*, & se moquoient fort de tous les calculs de Pythagore. Il me semble cependant que cette prétendue simplicité n'étoit gueres que dans les mots, & que si les Pythagoriciens avoient un peu mieux entendu leur Maître & la Musique, ils auroient bientôt fermé la bouche à leurs adversaires.

Pythagore n'avoit pas imaginé le rapport des Sons qu'il calcula

calcula le premier. Guidé par l'expérience, il ne fit que prendre note de ses observations. Aristoxène, incommodé de tous ces calculs, bâtit dans sa tête un systême tout différent; & comme s'il eût pu changer la Nature à son gré, pour avoir simplifié les mots, il crut avoir simplifié les choses, au lieu qu'il fit réellement le contraire.

Comme les rapports des Consonnances étoient simples & faciles à exprimer, ces deux Philosophes étoient d'accord là-dessus : ils l'étoient même sur les premieres Dissonances; car ils convenoient également que le *Ton* étoit la différence de la Quarte à la Quinte; mais comment déterminer déjà cette différence autrement que par le calcul? Aristoxène partoit pourtant de-là pour n'en point vouloir, & sur ce *Ton*, dont il se vantoit d'ignorer le rapport, il bâtissoit toute sa doctrine musicale. Qu'y avoit-il de plus aisé que de lui montrer la fausseté de ses opérations & la justesse de celles de Pythagore? Mais, auroit-il dit, je prends toujours des doubles, ou des moitiés, ou des tiers; cela est plus simple & plutôt fait que vos Comma, vos Limma, vos Apotomes. Je l'avoue, eût répondu Pythagore; mais, dites-moi, je vous prie, comment vous les prenez, ces doubles, ces moitiés, ces tiers? L'autre eût répliqué qu'il les entonnoit naturellement, ou qu'il les prenoit sur son Monocorde. Eh bien! eût dit Pythagore, entonnez-moi juste le quart d'un Ton. Si l'autre eût été assez charlatan pour le faire, Pythagore eût ajouté : mais est-il bien divisé votre Monocorde? Montrez-moi, je vous prie, de quelle méthode vous vous êtes servi pour y prendre le quart ou le tiers d'un Ton? Je ne saurois voir, en pareil cas, ce

qu'Aristoxène eût pu répondre. Car, de dire que l'Instrument avoit été accordé sur la Voix, outre que ç'eût été tomber dans le cercle, cela ne pouvoit convenir aux Aristoxéniens, puisqu'ils avouoient tous avec leur Chef qu'il faloit exercer long-tems la Voix sur un Instrument de la derniere justesse, pour venir à bout de bien entonner les *Intervalles* du Chromatique mol & du Genre Enharmonique.

Or, puisqu'il faut des calculs non moins composés & même des opérations géométriques plus difficiles pour mesurer les tiers & les quarts de Ton d'Aristoxène, que pour assigner les rapports de Pythagore, c'est avec raison que Nicomaque, Boëce & plusieurs autres Théoriciens préféroient les rapports justes & harmoniques de leur Maître aux divisions du systême Aristoxénien, qui n'étoient pas plus simples, & qui ne donnoient aucun *Intervalle* dans la justesse de sa génération.

Il faut remarquer que ces raisonnemens qui convenoient à la Musique des Grecs ne conviendroient pas également à la nôtre, parce que tous les Sons de notre systême s'accordent par des Consonnances; ce qui ne pouvoit se faire dans le leur que pour le seul Genre Diatonique.

Il s'ensuit de tout ceci, qu'Aristoxène distinguoit avec raison les *Intervalles* en rationnels & irrationnels; puisque, bien qu'ils fussent tous rationnels dans le systême de Pythagore, la plupart des Dissonances étoient irrationnelles dans le sien.

Dans la Musique moderne on considere aussi les *Intervalles* de plusieurs manieres; savoir, ou généralement comme l'espace ou la distance quelconque de deux Sons donnés, ou seulement comme celles de ces distances qui peuvent se

noter, ou enfin comme celles qui ſe marquent ſur des Degrés différens. Selon le premier ſens, toute raiſon numérique, comme eſt le Comma, ou ſourde, comme eſt le Dièſe d'Ariſtoxène, peut exprimer un *Intervalle*. Le ſecond ſens s'applique aux ſeuls *Intervalles* reçus dans le ſyſtême de notre Muſique, dont le moindre eſt le ſemi-Ton mineur exprimé ſur le même Degré par un Dièſe ou par un Bémol. (Voyez SEMI-TON.) La troiſieme acception ſuppoſe quelque différence de poſition; c'eſt-à-dire, un ou pluſieurs Degrés entre les deux Sons qui forment l'*Intervalle*. C'eſt à cette derniere acception que le mot eſt fixé dans la pratique: de ſorte que deux *Intervalles* égaux, tels que ſont la fauſſe Quinte & le Triton, portent pourtant des noms différens, ſi l'un a plus de Degrés que l'autre.

Nous diviſons, comme faiſoient les Anciens, les *Intervalles* en Conſonnans & Diſſonans. Les Conſonnances ſont parfaites ou imparfaites. (Voyez CONSONNANCE.) Les Diſſonances ſont telles par leur nature, ou le deviennent par accident. Il n'y a que deux *Intervalles* diſſonans par leur nature; ſavoir, la ſeconde & la ſeptieme en y comprenant leurs Octaves ou Répliques: encore ces deux peuvent-ils ſe réduire à un ſeul; mais toutes les Conſonnances peuvent devenir diſſonantes par accident. (Voyez DISSONANCE.)

De plus, tout *Intervalle* eſt ſimple ou redoublé. L'*Intervalle* ſimple eſt celui qui eſt contenu dans les bornes de l'Octave. Tout *Intervalle* qui excede cette étendue eſt redoublé; c'eſt-à-dire, compoſé d'une ou pluſieurs Octaves & de l'*Intervalle* ſimple dont il eſt la Réplique.

Les *Intervalles* ſimples ſe diviſent encore en directs & renverſés. Prenez pour direct un *Intervalle* ſimple quelconque, ſon complément à l'Octave eſt toujours renverſé de celui-là, & réciproquement.

Il n'y a que ſix eſpeces d'*Intervalles* ſimples, dont trois ſont complémens des trois autres à l'Octave, & par conſéquent auſſi leurs renverſés. Si vous prenez d'abord les moindres *Intervalles*, vous aurez pour directs, la Seconde, la Tierce & la Quarte; pour renverſés, la Septieme, la Sixte & la Quinte. Que ceux-ci ſoient directs, les autres ſeront renverſés : tout eſt réciproque.

Pour trouver le nom d'un *Intervalle* quelconque, il ne faut qu'ajouter l'unité au nombre des Degrés qu'il contient. Ainſi l'*Intervalle* d'un Degré donnera la Seconde; de deux, la Tierce; de trois, la Quarte; de ſept, l'Octave; de neuf, la Dixieme, &c. Mais ce n'eſt pas aſſez pour bien déterminer un *Intervalle* : car ſous le même nom il peut être majeur ou mineur, juſte ou faux, diminué ou ſuperflu.

Les Conſonnances imparfaites & les deux Diſſonances naturelles peuvent être majeures ou mineures : ce qui, ſans changer le Degré, fait dans l'*Intervalle* la différence d'un ſemi-Ton. Que ſi d'un *Intervalle* mineur on ôte encore un ſemi-Ton, cet *Intervalle* devient diminué. Si l'on augmente d'un ſemi-Ton un *Intervalle* majeur, il devient ſuperflu.

Les Conſonnances parfaites ſont invariables par leur nature. Quand leur *Intervalle* eſt ce qu'il doit être, elles s'appellent *Juſtes*. Que ſi l'on altere cet *Intervalle* d'un ſemi-Ton, la Conſonnance s'appelle *Fauſſe* & devient Diſſonance;

ſuperflue, ſi le ſemi-Ton eſt ajouté; *diminuée*, s'il eſt retranché. On donne mal-à-propos le nom de fauſſe-Quinte à la Quinte diminuée ; c'eſt prendre le Genre pour l'eſpece : la Quinte ſuperflue eſt tout auſſi fauſſe que la diminuée, & l'eſt même davantage à tous égards.

On trouvera, (*Planche* C. *Fig.* II) une Table de tous les *Intervalles* ſimples praticables dans la Muſique, avec leurs noms, leurs Degrés, leurs valeurs & leurs rapports. Il faut remarquer ſur cette Table que l'*Intervalle* appellé par les Harmoniſtes *Septieme ſuperflue*, n'eſt qu'une Septieme majeure avec un Accompagnement particulier ; la véritable Septieme ſuperflue, telle qu'elle eſt marquée dans la Table, n'ayant pas lieu dans l'Harmonie, ou n'y ayant lieu que ſucceſſivement, comme tranſition Enharmonique, jamais rigoureuſement dans le même Accord.

On obſervera auſſi que la plupart de ces rapports peuvent ſe déterminer de pluſieurs manieres ; j'ai préféré la plus ſimple, & celle qui donne les moindres nombres.

Pour compoſer ou redoubler un de ces *Intervalles* ſimples, il ſuffit d'y ajouter l'Octave autant de fois que l'on veut ; & pour avoir le nom de ce nouvel *Intervalle*, il faut au nom de l'*Intervalle* ſimple ajouter autant de fois ſept qu'il contient d'Octaves. Réciproquement, pour connoître le ſimple d'un *Intervalle* redoublé dont on a le nom, il ne faut qu'en rejetter ſept autant de fois qu'on le peut ; le reſte donnera le nom de l'*Intervalle* ſimple qui l'a produit. Voulez-vous une Quinte redoublée ; c'eſt-à-dire, l'Octave de la Quinte, ou la Quinte de l'Octave ? A 5 ajoutez 7, vous au-

rez 12. La Quinte redoublée eſt donc une Douzieme. Pour trouver le ſimple d'une Douzieme, rejettez 7 du nombre 12 autant de fois que vous le pourrez, le reſte 5 vous indique une Quinte. A l'égard du rapport, il ne faut que doubler le conſéquent, ou prendre la moitié de l'antécédent de la raiſon ſimple autant de fois qu'on ajoute d'Octaves, & l'on aura la raiſon de l'*Intervalle* redoublé. Ainſi 2, 3, étant la raiſon de la Quinte, 1, 3, ou 2, 6, ſera celle de la Douzieme, &c. Sur quoi l'on obſervera qu'en terme de Muſique, compoſer ou redoubler un *Intervalle*, ce n'eſt pas l'ajouter à lui-même, c'eſt y ajouter une Octave; le tripler, c'eſt en ajouter deux, &c.

Je dois avertir ici que tous les *Intervalles* exprimés dans ce Dictionnaire par les noms des Notes, doivent toujours ſe compter du grave à l'aigu; en ſorte que cet *Intervalle*, *ut ſi*, n'eſt pas une Seconde, mais une Septieme; & *ſi ut*, n'eſt pas une Septieme, mais une Seconde.

INTONATION, *ſ. ſ.* Action d'entonner. (Voyez Entonner.) L'*Intonation* peut être juſte ou fauſſe, trop haute ou trop baſſe, trop forte ou trop foible, & alors le mot *Intonation*, accompagné d'une épithete, s'entend de la maniere d'entonner.

INVERSE. (Voyez Renversé.)

IONIEN ou IONIQUE, *adj.* Le Mode *Ionien* étoit, en comptant du grave à l'aigu, le ſecond des cinq Modes moyens de la Muſique des Grecs. Ce Mode s'appelloit auſſi *Iaſtien*, & Euclide l'appelle encore *Phrygien grave*. (Voyez Mode.)

JOUER des Instrumens, c'est exécuter sur ces Instrumens des Airs de Musique, sur-tout ceux qui leur sont propres, ou les Chants notés pour eux. On dit, *jouer du Violon*, *de la Basse*, *du Hautbois*, *de la Flûte*; *toucher le Clavecin*, *l'Orgue*; *sonner de la Trompette*; *donner du Cor*; *pincer la Guitare*, &c. Mais l'affectation de ces termes propres tient de la pédanterie. Le mot *Jouer* devient générique & gagne insensiblement pour toutes sortes d'Instrumens.

JOUR. *Corde à jour.* (Voyez VIDE.)

IRRÉGULIER, *adj.* On appelle dans le Plain-Chant Modes *Irréguliers* ceux dont l'étendue est trop grande, ou qui ont quelqu'autre irrégularité.

On nommoit autrefois Cadence *Irréguliere* celle qui ne tomboit pas sur une des cordes essentielles du Ton; mais M. Rameau a donné ce nom à une Cadence particuliere dans laquelle la Basse-fondamentale monte de Quinte ou descend de Quarte après un Accord de Sixte-ajoutée. (Voyez CADENCE.)

ISON. Chant en *Ison.* (Voyez CHANT.)

JULE, *s. f.* Nom d'une sorte d'Hymne ou Chanson parmi les Grecs, en l'honneur de Cérès ou de Proserpine. (Voyez CHANSON.)

JUSTE, *adj.* Cette épithete se donne généralement aux Intervalles dont les Sons sont exactement dans le rapport qu'ils doivent avoir, & aux Voix qui entonnent toujours ces Intervalles dans leur justesse : mais elle s'applique spécialement aux Consonnances parfaites. Les imparfaites peuvent être majeures ou mineures, les parfaites ne sont que

juſtes : dès qu'on les altere d'un ſemi-Ton elles deviennent fauſſes, & par conſéquent Diſſonances. (Voyez Intervalle.)

JUSTE eſt auſſi quelquefois adverbe. *Chanter* juſte, *Jouer* juſte.



L.

LA. Nom de la ſixieme Note de notre Gamme, inventée par Guy Arétin. (Voyez GAMME, SOLFIER.)

LARGE, *adj.* Nom d'une ſorte de Note dans nos vieilles Muſiques, de laquelle on augmentoit la valeur en tirant pluſieurs traits non-ſeulement par les côtés, mais par le milieu de la Note; ce que Muris blâme avec force comme une horrible innovation.

LARGHETTO. (Voyez LARGO.)

LARGO, *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un Air indique un mouvement plus lent que l'*Adagio*, & le dernier de tous en lenteur. Il marque qu'il faut filer de longs Sons, étendre les Tems & la Meſure, *&c.*

Le diminutif *Larghetto* annonce un mouvement un peu moins lent que le *Largo*, plus que l'*Andante*, & très-approchant de l'*Andantino*.

LÉGEREMENT, *adv.* Ce mot indique un mouvement encore plus vif que le *Gai*, un mouvement moyen entre le gai & le vîte. Il répond à-peu-près à l'Italien *Vivace*.

LEMME, *ſ. m.* Silence ou Pauſe d'un Tems bref dans le Rhythme Catalectique. (Voyez RHYTHME.)

LENTEMENT, *adv.* Ce mot répond à l'Italien *Largo* & marque un mouvement lent. Son ſuperlatif, *très-Lentement*, marque le plus tardif de tous les mouvemens.

LEPSIS. Nom Grec d'une des trois parties de l'ancienne

Mélopée, appellée aussi quelquefois *Euthia*, par laquelle le Compositeur discerne s'il doit placer son Chant dans le systême des Sons bas qu'ils appellent *Hypatoïdes* ; dans celui des Sons aigus, qu'ils appellent *Nétoïdes*, ou dans celui des Sons moyens, qu'ils appellent *Mésoïdes*. (Voyez MÉLOPÉE.)

LEVÉ, *adj. pris substantivement.* C'est le Tems de la Mesure où on leve la main ou le pied ; c'est un Tems qui suit & précede le frappé ; c'est par conséquent toujours un Tems foible. Les Tems levés sont, à deux Tems, le second ; à trois, le troisieme ; à quatre, le second & le quatrieme. (Voyez ARSIS.)

LIAISON, *s. f.* Il y a *Liaison* d'Harmonie & *Liaison* de Chant.

La *Liaison* a lieu dans l'Harmonie, lorsque cette Harmonie procede par un tel progrès de Sons fondamentaux, que quelques-uns des Sons qui accompagnoient celui qu'on quitte, demeurent & accompagnent encore celui où l'on passe. Il y a *Liaison* dans les Accords de la Tonique & de la Dominante, puisque le même Son fait la Quinte de la premiere, & l'Octave de la seconde : il y a *Liaison* dans les Accords de la Tonique & de la sous-Dominante, attendu que le même Son sert de Quinte à l'une & d'Octave à l'autre : enfin, il y a *Liaison* dans les Accords dissonans toutes les fois que la Dissonance est préparée, puisque cette préparation elle-même n'est autre chose que la *Liaison*. (Voyez PRÉPARER.)

La *Liaison* dans le Chant a lieu toutes les fois qu'on passe deux ou plusieurs Notes sous un seul coup d'archet ou de

gosier, & se marque par un trait recourbé dont on couvre les Notes qui doivent être liées ensemble.

Dans le Plain-Chant on appelle *Liaison* une suite de plusieurs Notes passées sur la même syllabe, parce que sur le papier elles sont ordinairement attachées ou liées ensemble.

Quelques-uns nomment aussi *Liaison* ce qu'on nomme plus proprement Syncope. (Voyez SYNCOPE.)

LICENCE, *s. f.* Liberté que prend le Compositeur & qui semble contraire aux regles, quoiqu'elle soit dans le principe des regles; car voilà ce qui distingue les *Licences* des fautes. Par exemple, c'est une regle en Composition de ne point monter de la Tierce mineure ou de la Sixte mineure à l'Octave. Cette regle dérive de la loi de la liaison harmonique, & de celle de la préparation. Quand donc on monte de la Tierce mineure ou de la Sixte mineure à l'Octave, en sorte qu'il y ait pourtant liaison entre les deux Accords, ou que la Dissonance y soit préparée, on prend une *Licence;* mais s'il n'y a ni liaison ni préparation, l'on fait une faute. De même, c'est une regle de ne pas faire deux Quintes justes de suite entre les mêmes Parties, surtout par mouvement semblable; le principe de cette regle est dans la loi de l'unité du Mode. Toutes les fois donc qu'on peut faire ces deux Quintes sans faire sentir deux Modes à la fois, il y a *Licence :* mais il n'y a point de faute. Cette explication étoit nécessaire, parce que les Musiciens n'ont aucune idée bien nette de ce mot de *Licence.*

Comme la plupart des regles de l'Harmonie sont fondées sur des principes arbitraires & changent par l'usage & le goût

des Compositeurs, il arrive de-là que ces regles varient; sont sujettes à la Mode, & que ce qui est *Licence* en un Tems, ne l'est pas dans un autre. Il y a deux ou trois siecles qu'il n'étoit pas permis de faire deux Tierces de suite, sur-tout de la même espece : maintenant on fait des morceaux entiers tout par Tierces. Nos Anciens ne permettoient pas d'entonner diatoniquement trois Tons consécutifs. Aujourd'hui nous en entonnons, sans scrupule & sans peine, autant que la Modulation le permet. Il en est de même des fausses Relations, de l'Harmonie syncopée, & de mille autres accidens de composition, qui d'abord furent des fautes, puis des *Licences*, & n'ont plus rien d'irrégulier aujourd'hui.

LICHANOS, *s. m.* C'est le nom que portoit, parmi les Grecs, la troisieme corde de chacun de leurs deux premiers Tétracordes, parce que cette troisieme corde se touchoit de l'index, qu'ils appelloient *Lichanos.*

La troisieme corde à l'aigu du plus bas Tétracorde qui étoit celui des Hypates, s'appelloit autrefois *Lichanos-Hypaton*, quelquefois *Hypaton-Diatonos*, *Enharmonios*, ou *Chromatiké*, selon le Genre. Celle du second Tétracorde ou du Tétracorde des moyennes, s'appelloit *Lichanos-Méson*, ou *Méson-Diatonos*, &c.

LIÉES, *adj.* On appelle *Notes Liées* deux ou plusieurs Notes qu'on passe d'un seul coup d'archet sur le Violon & le Violoncelle, ou d'un seul coup de langue sur la Flûte & le Hautbois ; en un mot, toutes les Notes qui sont sous une même liaison.

LIGATURE, *ſ. f.* C'étoit, dans nos anciennes Muſiques, l'union par un trait de deux ou pluſieurs Notes paſſées, ou diatoniquement, ou par Degrés disjoints ſur une même ſyllabe. La figure de ces Notes, qui étoit quarrée, donnoit beaucoup de facilité pour les lier ainſi; ce qu'on ne ſauroit faire aujourd'hui qu'au moyen du chapeau, à cauſe de la rondeur de nos Notes.

La valeur des Notes qui compoſoient la *Ligature* varioit beaucoup ſelon qu'elles montoient ou deſcendoient, ſelon qu'elles étoient différemment liées, ſelon qu'elles étoient à queue ou ſans queue, ſelon que ces queues étoient placées à droite ou à gauche, aſcendantes ou deſcendantes; enfin, ſelon un nombre infini de regles ſi parfaitement oubliées à préſent, qu'il n'y a peut-être pas en Europe un ſeul Muſicien qui ſoit en état de déchiffrer des Muſiques de quelque antiquité.

LIGNE, *ſ. f.* Les *Lignes* de Muſique ſont ces traits horiſontaux & paralleles qui compoſent la Portée, & ſur leſquels, ou dans les eſpaces qui les ſéparent, on place les Notes ſelon leurs Degrés. La Portée du Plain-Chant n'eſt que de quatre *Lignes*, celle de la Muſique a cinq *Lignes* ſtables & continues, outre les *Lignes* poſtiches qu'on ajoute de tems en tems au-deſſus ou au-deſſous de la Portée pour les Notes qui paſſent ſon étendue.

Les *Lignes*, ſoit dans le Plain-Chant, ſoit dans la Muſique, ſe comptent en commençant par la plus baſſe. Cette plus baſſe eſt la premiere, la plus haute eſt la quatrieme dans le Plain-Chant, la cinquieme dans la Muſique. (Voy. PORTÉE.)

LIMMA, *f. m.* Intervalle de la Mufique Grecque, lequel eft moindre d'un Comma que le femi-Ton majeur, &, retranché d'un Ton majeur, laiffe pour refte l'Apotome.

Le rapport du *Limma* eft de 243 à 256, & fa génération fe trouve, en commençant par *ut*, à la cinquieme Quinte *fi* : car alors la quantité dont ce *fi* eft furpaffé par l'*ut* voifin, eft précifément dans le rapport que je viens d'établir.

Philolaüs & tous les Pythagoriciens faifoient du *Limma* un Intervalle Diatonique, qui répondoit à notre femi-Ton majeur. Car, mettant deux Tons majeurs confécutifs, il ne leur reftoit que cet Intervalle pour achever la Quarte jufte ou le Tétracorde : en forte que, felon eux, l'Intervalle du *mi* au *fa* eût été moindre que celui du *fa* à fon Dièfe. Notre Echelle Chromatique donne tout le contraire.

LINOS, *f. m.* Sorte de Chant ruftique chez les anciens Grecs; ils avoient auffi un Chant funebre du même nom, qui revient à ce que les Latins ont appellé *Nænia*. Les uns difent que le *Linos* fut inventé en Egypte; d'autres en attribuoient l'invention à Linus Eubéen.

LIVRE OUVERT. A LIVRE OUVERT, ou A L'OUVERTURE DU LIVRE, *adv.* Chanter ou jouer *à Livre ouvert*, c'eft exécuter toute Mufique qu'on vous préfente, en jettant les yeux deffus. Tous les Muficiens fe piquent d'exécuter *à Livre ouvert*; mais il y en a peu qui dans cette exécution prennent bien l'efprit de l'ouvrage, & qui, s'ils ne font pas des fautes fur la Note, ne faffent pas du moins des contre-fens dans l'expreffion. (Voyez EXPRESSION.)

LONGUE, *f. f.* C'eft dans nos anciennes Mufiques une

Note quarrée avec une queue à droite, ainsi ꟷ. Elle vaut ordinairement quatre Mesures à deux Tems; c'est-à-dire, deux Breves; quelquefois elle en vaut trois selon le Mode. (Voyez MODE.)

Muris & ses contemporains avoient des *Longues* de trois especes; savoir, la parfaite, l'imparfaite & la double. La *Longue parfaite* a, du côté droit, une queue descendante, ꟷ ou ꟷ. Elle vaut trois Tems parfaits, & s'appelle parfaite elle-même, à cause, dit Muris, de son rapport numérique avec la Trinité. La *Longue imparfaite* se figure comme la parfaite & ne se distingue que par le Mode: on l'appelle imparfaite, parce qu'elle ne peut marcher seule & qu'elle doit toujours être précédée ou suivie d'une Breve. La *Longue* double contient deux Tems égaux imparfaits: elle se figure comme la *Longue* simple, mais avec une double largeur, ꟷ. Muris cite Aristote pour prouver que cette Note n'est pas du Plain-Chant.

Aujourd'hui le mot *Longue* est le corrélatif du mot *Breve*. (Voyez BREVE.) Ainsi toute Note qui précede une Breve est une *Longue*.

LOURE, *s. f.* Sorte de Danse dont l'Air est assez lent, & se marque ordinairement par la Mesure à $\frac{6}{4}$. Quand chaque Tems porte trois Notes, on pointe la premiere, & l'on fait breve celle du milieu. *Loure* est le nom d'un ancien Instrument semblable à une Musette, sur lequel on jouoit l'Air de la Danse dont il s'agit.

LOURER, *v. a.* & *n.* C'est nourrir les Sons avec dou-

ceur & marquer la premiere Note de chaque Tems plus ſenſiblement que la ſeconde, quoique de même valeur.

LUTHIER, *ſ. m.* Ouvrier qui fait des Violons, des Violoncelles, & autres Inſtrumens ſemblables. Ce nom, qui ſignifie *Facteur de Luths*, eſt demeuré par ſynecdoque à cette ſorte d'Ouvriers; parce qu'autrefois le Luth étoit l'Inſtrument le plus commun & dont il ſe faiſoit le plus.

LUTRIN, *ſ. m.* Pupître de Chœur ſur lequel on met les Livres de Chant dans les Egliſes Catholiques.

LYCHANOS. (Voyez Lichanos.)

LYDIEN, *adj.* Nom d'un des Modes de la Muſique des Grecs, lequel occupoit le milieu entre l'Eolien & l'Hyper-Dorien. On l'appelloit auſſi quelquefois Mode Barbare, parce qu'il portoit le nom d'un Peuple Aſiatique.

Euclide diſtingue deux Modes *Lydiens*. Celui-ci proprement dit, & un autre qu'il appelle *Lydien grave*, & qui eſt le même que le Mode Eolien, du moins quant à ſa fondamentale. (Voyez Mode.)

Le caractere du Mode *Lydien* étoit animé, piquant, triſte cependant, pathétique & propre à la molleſſe; c'eſt pourquoi Platon le bannit de ſa *République*. C'eſt ſur ce Mode qu'Orphée apprivoiſoit, dit-on, les bêtes mêmes, & qu'Amphion bâtit les murs de Thebes. Il fut inventé, les uns diſent, par cet Amphion, fils de Jupiter & d'Antiope; d'autres, par Olympe, Myſien, diſciple de Marſias; d'autres enfin, par Mélampides: & Pindare dit qu'il fut employé pour la premiere fois aux Noces de Niobé.

LYRIQUE, *adj.* Qui appartient à la Lyre. Cette épithete ſe

ſe donnoit autrefois à la Poéſie faite pour être chantée & accompagnée de la Lyre ou Cithare par le Chanteur, comme les Odes & autres Chanſons, à la différence de la Poéſie dramatique ou théâtrale, qui s'accompagnoit avec des Flûtes par d'autres que le Chanteur; mais aujourd'hui elle s'applique au contraire à la fade Poéſie de nos Opéra, & par extenſion, à la Muſique dramatique & imitative du Théâtre. (Voyez IMITATION.)

LYTIERSE. Chanſon des Moiſſonneurs chez les anciens Grecs. (Voyez CHANSON.)



M.

MA. Syllabe avec laquelle quelques Muſiciens ſolfient le *mi* Bémol comme ils ſolfient par *ſi* le *fa* Dièſe. (Voyez SOLFIER.)

MACHICOTAGE, *ſ. m.* C'eſt ainſi qu'on appelle, dans le Plain-Chant, certaines additions & compoſitions de Notes qui rempliſſent, par une marche Diatonique, les Intervalles de Tierces & autres. Le nom de cette maniere de Chant vient de celui des Eccléſiaſtiques appellés *Machicots*, qui l'exécutoient autrefois après les Enfans de Chœur.

MADRIGAL. Sorte de Piece de Muſique travaillée & ſavante, qui étoit fort à la mode en Italie au ſeizieme ſiecle, & même au commencement du précédent. Les *Madrigaux* ſe compoſoient ordinairement, pour la vocale, à cinq ou ſix Parties, toutes obligées, à cauſe des Fugues & Deſſeins dont ces Pieces étoient remplies : mais les Organiſtes compoſoient & exécutoient auſſi des *Madrigaux* ſur l'Orgue, & l'on prétend même que ce fut ſur cet Inſtrument que le *Madrigal* fut inventé. Ce genre de Contre-point, qui étoit aſſujetti à des loix très-rigoureuſes, portoit le nom de *ſtyle Madrigaleſque*. Pluſieurs Auteurs, pour y avoir excellé, ont immortaliſé leurs noms dans les faſtes de l'Art. Tels furent, entr'autres, *Luca Marentio*, *Luigi Preneſtino*, *Pomponio Nenna*, *Tommaſo Pecci*, & ſur-tout le fameux Prince de

Venosa, dont les *Madrigaux*, pleins de ſcience & de goût, étoient admirés par tous les Maîtres, & chantés par toutes les Dames.

MAGADISER, *v. n.* C'étoit dans la Muſique Grecque, chanter à l'Octave, comme faiſoient naturellement les voix de femmes & d'hommes mêlées enſemble; ainſi les Chants *Magadiſés* étoient toujours des Antiphonies. Ce mot vient de *Magas*, Chevalet d'inſtrument, &, par extenſion, Inſtrument à cordes doubles, montées à l'Octave l'une de l'autre, au moyen d'un Chevalet, comme aujourd'hui nos Clavecins.

MAGASIN. Hôtel de la dépendance de l'Opéra de Paris, où logent les Directeurs & d'autres perſonnes attachées à l'Opéra, & dans lequel eſt un petit Théâtre appellé auſſi *Magaſin*, ou, *Théâtre du Magaſin*, ſur lequel ſe font les premieres répétitions. C'eſt l'*Odéum* de la Muſique Françoiſe. (Voyez ODEUM.)

MAJEUR, *adj.* Les Intervalles ſuſceptibles de variations ſont appellés *Majeurs*, quand ils ſont auſſi grands qu'ils peuvent l'être ſans devenir faux.

Les Intervalles appellés parfaits, tels que l'Octave, la Quinte & la Quarte, ne varient point & ne ſont que *Juſtes*; ſi-tôt qu'on les altere ils ſont *faux*. Les autres Intervalles peuvent, ſans changer de nom, & ſans ceſſer d'être juſtes, varier d'une certaine différence : quand cette différence peut être ôtée, ils ſont *Majeurs*; *Mineurs*, quand elle peut être ajoutée.

Ces Intervalles variables ſont au nombre de cinq : ſa-

voir, le ſemi-Ton, le Ton, la Tierce, la Sixte & la Septieme. A l'égard du Ton & du ſemi-Ton, leur différence du *Majeur* au Mineur ne ſauroit s'exprimer en Notes, mais en nombres ſeulement. Le ſemi-Ton *Majeur* eſt l'Intervalle d'une Seconde mineure, comme de *ſi* à *ut*, ou de *mi* à *fa*, & ſon rapport eſt de 15 à 16. Le Ton *Majeur* eſt la différence de la Quarte à la Quinte, & ſon rapport eſt de 8 à 9.

Les trois autres Intervalles; ſavoir, la Tierce, la Sixte & la Septieme, different toujours d'un ſemi-Ton du *Majeur* au Mineur, & ces différences peuvent ſe noter. Ainſi la Tierce mineure a un Ton & demi, & la Tierce *Majeure* deux Tons.

Il y a quelques autres plus petits Intervalles, comme le Dièſe & le Comma, qu'on diſtingue en Moindres, Mineurs, Moyens, *Majeurs* & Maximes; mais comme ces Intervalles ne peuvent s'exprimer qu'en nombres, ces diſtinctions ſont inutiles dans la pratique.

Majeur ſe dit auſſi du Mode, lorſque la Tierce de la Tonique eſt *Majeure*, & alors ſouvent le mot *Mode* ne fait que ſe ſous-entendre. *Préluder en* Majeur, *paſſer du* Majeur *au Mineur*, &c. (Voyez MODE.)

MAIN HARMONIQUE. C'eſt le nom que donna l'Arétin à la Gamme qu'il inventa pour montrer le rapport de ſes Hexacordes, de ſes ſix lettres & de ſes ſix ſyllabes, avec les cinq Tétracordes des Grecs. Il repréſenta cette Gamme ſous la figure d'une main gauche, ſur les doigts de laquelle étoient marqués tous les ſons de la Gamme, tant par les

lettres correſpondantes, que par les ſyllabes qu'il y avoit jointes, en paſſant, par la regle des Muances, d'un Tétracorde ou d'un doigt à l'autre, ſelon le lieu où ſe trouvoient les deux ſemi-Tons de l'Octave par le Béquarre ou par le Bémol; c'eſt-à-dire, ſelon que les Tétracordes étoient conjoints ou disjoints. (Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.)

MAITRE A CHANTER. Muſicien qui enſeigne à lire la Muſique vocale & à chanter ſur la Note.

Les fonctions du *Maître à Chanter* ſe rapportent à deux objets principaux. Le premier, qui regarde la culture de la voix, eſt d'en tirer tout ce qu'elle peut donner en fait de Chant, ſoit par l'étendue, ſoit par la juſteſſe, ſoit par le timbre, ſoit par la légéreté, ſoit par l'art de renforcer & radoucir les Sons, & d'apprendre à les ménager & modifier avec tout l'art poſſible. (Voyez CHANT, VOIX.)

Le ſecond objet regarde l'étude des ſignes; c'eſt-à-dire, l'art de lire la Note ſur le papier, & l'habitude de la déchiffrer avec tant de facilité, qu'à l'ouverture du livre on ſoit en état de chanter toute ſorte de Muſique. (Voyez NOTE, SOLFIER.)

Une troiſieme partie des fonctions du *Maître à Chanter* regarde la connoiſſance de la Langue, ſur-tout des Accens, de la quantité & de la meilleure maniere de prononcer; parce que les défauts de la prononciation ſont beaucoup plus ſenſibles dans le Chant que dans la parole, & qu'une Vocale bien faite ne doit être qu'une maniere plus énergique & plus agréable de marquer la Proſodie & les Accens. (Voyez ACCENT.)

MAITRE DE CHAPELLE. (Voyez MAÎTRE DE MUSIQUE.)

MAITRE DE MUSIQUE. Muſicien gagé pour compoſer de la Muſique & la faire exécuter. C'eſt le *Maître de Muſique* qui bat la Meſure & dirige les Muſiciens. Il doit ſavoir la compoſition, quoiqu'il ne compoſe pas toujours la Muſique qu'il fait exécuter. A l'Opéra de Paris, par exemple, l'emploi de battre la Meſure eſt un office particulier; au lieu que la Muſique des Opéra eſt compoſée par quiconque en a le talent & la volonté. En Italie, celui qui a compoſé un Opéra en dirige toujours l'exécution, non en battant la Meſure, mais au Clavecin. Ainſi l'emploi de *Maître de Muſique* n'a gueres lieu que dans les Egliſes; auſſi ne dit-on point en Italie, *Maître de Muſique*, mais *Maître de Chapelle*: dénomination qui commence à paſſer auſſi en France.

MARCHE, *ſ. f.* Air militaire qui ſe joue par des Inſtrumens de guerre & marque le Mètre & la cadence des Tambours, laquelle eſt proprement la *Marche*.

Chardin dit qu'en Perſe, quand on veut abattre des maiſons, applanir un terrein, ou faire quelqu'autre ouvrage expéditif qui demande une multitude de bras, on aſſemble les habitans de tout un quartier; qu'ils travaillent au ſon des Inſtrumens, & qu'ainſi l'ouvrage ſe fait avec beaucoup plus de zele & de promptitude que ſi les Inſtrumens n'y étoient pas.

Le Maréchal de Saxe a montré, dans ſes *Rêveries*, que l'effet des Tambours ne ſe bornoit pas non plus à un vain bruit ſans utilité, mais que, ſelon que le mouvement en étoit plus vif ou plus lent, ils portoient naturellement le ſoldat à

preſſer ou ralentir ſon pas : on peut dire auſſi que les Airs des *Marches* doivent avoir différens caracteres, ſelon les occaſions où on les emploie; & c'eſt ce qu'on a dû ſentir juſqu'à certain point, quand on les a diſtingués & diverſifiés; l'un pour la Générale, l'autre pour la *Marche*, l'autre pour la Charge, &c. Mais il s'en faut bien qu'on ait mis à profit ce principe autant qu'il auroit pu l'être. On s'eſt borné juſqu'ici à compoſer des Airs qui fiſſent bien ſentir le Mètre & la batterie des Tambours. Encore fort ſouvent les Airs des *Marches* rempliſſent-ils aſſez mal cet objet. Les troupes Françoiſes ayant peu d'Inſtrumens militaires pour l'Infanterie, hors les Fifres & les Tambours, ont auſſi fort peu de *Marches*, & la plupart très-mal faites ; mais il y en a d'admirables dans les troupes Allemandes.

Pour exemple de l'accord de l'Air & de la *Marche*, je donnerai (*Pl.* C. *Fig.* 3.) la premiere partie de celle des Mouſquetaires du Roi de France.

Il n'y a dans les troupes que l'Infanterie & la Cavalerie légere qui aient des *Marches.* Les Timbales de la Cavalerie n'ont point de *Marche* réglée ; les Trompettes n'ont qu'un Ton preſque uniforme, & des Fanfares. (Voyez FANFARE.)

MARCHER, *v. n.* Ce terme s'emploie figurément en Muſique, & ſe dit de la ſucceſſion des Sons ou des Accords qui ſe ſuivent dans certain ordre. *La Baſſe & le Deſſus* Marchent *par mouvemens contraires.* Marche *de Baſſe.* Marcher *à contre-tems.*

MARTELLEMENT, *ſ. m.* Sorte d'agrément du Chant François. Lorſque deſcendant diatoniquement d'une Note ſur

une autre par un Trill, on appuie avec force le Son de la premiere Note sur la seconde, tombant ensuite sur cette seconde Note par un seul coup de gosier ; on appelle cela faire un *Martellement*. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 13.)

MAXIME, *adj.* On appelle Intervalle *Maxime* celui qui est plus grand que le Majeur de la même espece & qui ne peut se noter : car s'il pouvoit se noter, il ne s'appelleroit pas *Maxime*, mais *superflu.*

Le semi-Ton *Maxime* fait la différence du semi-Ton mineur au Ton majeur, & son rapport est de 25 à 27. Il y auroit entre l'*ut* Dièse & le *re* un semi-Ton de cette espece, si tous les semi-Tons n'étoient pas rendus égaux ou supposés tels par le Tempérament.

Le Dièse *Maxime* est la différence du Ton mineur au semi-Ton *Maxime*, en rapport de 243 à 250.

Enfin le Comma *Maxime* ou Comma de Pythagore, est la quantité dont different entr'eux les deux termes les plus voisins d'une progression par Quintes, & d'une progression par Octaves; c'est-à-dire, l'excès de la douzieme Quinte *si* Dièse sur la septieme Octave *ut ;* & cet excès, dans le rapport de 524288 à 531441, est la différence que le Tempérament fait évanouir.

MAXIME, *f. f.* C'est une Note faite en quarré-long horisontal avec une queue au côté droit, de cette maniere ⊐, laquelle vaut huit Mesures à deux Tems ; c'est-à-dire, deux longues, & quelquefois trois, selon le Mode. (Voyez MODE.) Cette sorte de Note n'est plus d'usage depuis qu'on sépare les Mesures par des barres, & qu'on marque avec des liaisons

les

les tenues ou continuités des Sons. (Voyez BARRES, MESURE.)

MÉDIANTE, *s. f.* C'est la corde ou la Note qui partage en deux Tierces l'Intervalle de Quinte qui se trouve entre la Tonique & la Dominante. L'une de ces Tierces est majeure, l'autre mineure, & c'est leur position relative qui détermine le Mode. Quand la Tierce majeure est au grave; c'est-à-dire, entre la *Médiante* & la Tonique, le Mode est majeur; quand la Tierce majeure est à l'aigu & la mineure au grave, le Mode est mineur. (Voyez MODE, TONIQUE, DOMINANTE.)

MÉDIATION, *s. f.* Partage de chaque verset d'un Pseaume en deux parties, l'une psalmodiée ou chantée par un côté du Chœur, & l'autre par l'autre, dans les Eglises Catholiques.

MEDIUM, *s. m.* Lieu de la Voix également distant de ses deux extrémités au grave & à l'aigu. Le haut est plus éclatant; mais il est presque toujours forcé : le bas est grave & majestueux; mais il est plus sourd. Un beau *Medium*, auquel on suppose une certaine latitude donne les Sons les mieux nourris, les plus mélodieux, & remplit le plus agréablement l'oreille. (Voyez SON.)

MÉLANGE, *s. m.* Une des Parties de l'ancienne Mélopée, appellée *Agogé* par les Grecs, laquelle consiste à savoir entrelacer & mêler à propos les Modes & les Genres. (Voyez MÉLOPÉE.)

MÉLODIE, *s. f.* Succession de Sons tellement ordonnés selon les loix du Rhythme & de la Modulation, qu'elle forme un sens agréable à l'oreille; la *Mélodie* vocale s'appelle Chant; & l'instrumentale, Symphonie.

L'idée du Rhythme entre néceſſairement dans celle de la *Mélodie* : un Chant n'eſt un Chant qu'autant qu'il eſt meſuré ; la même ſucceſſion de Sons peut recevoir autant de caracteres, autant de *Mélodies* différentes, qu'on peut la ſcander différemment ; & le ſeul changement de valeur des Notes peut défigurer cette même ſucceſſion au point de la rendre méconnoiſſable. Ainſi la *Mélodie* n'eſt rien par elle-même ; c'eſt la Meſure qui la détermine, & il n'y a point de Chant ſans le Tems. On ne doit donc pas comparer la *Mélodie* avec l'Harmonie, abſtraction faite de la Meſure dans toutes les deux : car elle eſt eſſentielle à l'une & non pas à l'autre.

La *Mélodie* ſe rapporte à deux principes différens, ſelon la maniere dont on la conſidere. Priſe par les rapports des Sons & par les regles du Mode, elle a ſon principe dans l'Harmonie ; puiſque c'eſt une analyſe harmonique qui donne les Degrés de la Gamme, les cordes du Mode, & les loix de la Modulation, uniques élémens du Chant. Selon ce principe, toute la force de la *Mélodie* ſe borne à flatter l'oreille par des Sons agréables, comme on peut flatter la vue par d'agréables accords de couleur : mais priſe pour un art d'imitation par lequel on peut affecter l'eſprit de diverſes images, émouvoir le cœur de divers ſentimens, exciter & calmer les paſſions, opérer, en un mot, des effets moraux qui paſſent l'empire immédiat des ſens, il lui faut chercher un autre principe : car on ne voit aucune priſe par laquelle la ſeule Harmonie, & tout ce qui vient d'elle, puiſſe nous affecter ainſi.

Quel eſt ce ſecond principe ? Il eſt dans la Nature ainſi que le premier ; mais pour l'y découvrir il faut une obſervation plus fine, quoique plus ſimple, & plus de ſenſibilité dans l'obſervateur. Ce principe eſt le même qui fait varier le Ton de la Voix, quand on parle, ſelon les choſes qu'on dit & les mouvemens qu'on éprouve en les diſant. C'eſt l'Accent des Langues qui détermine la *Mélodie* de chaque Nation ; c'eſt l'Accent qui fait qu'on parle en chantant, & qu'on parle avec plus ou moins d'énergie, ſelon que la Langue a plus ou moins d'Accent. Celle dont l'Accent eſt plus marqué doit donner une *Mélodie* plus vive & plus paſſionnée ; celle qui n'a que peu ou point d'Accent ne peut avoir qu'une *Mélodie* languiſſante & froide, ſans caractere & ſans expreſſion. Voilà les vrais principes ; tant qu'on en ſortira & qu'on voudra parler du pouvoir de la Muſique ſur le cœur humain, on parlera ſans s'entendre ; on ne ſaura ce qu'on dira.

Si la Muſique ne peint que par la *Mélodie*, & tire d'elle toute ſa force, il s'enſuit que toute Muſique qui ne chante pas, quelque harmonieuſe qu'elle puiſſe être, n'eſt point une Muſique imitative, &, ne pouvant ni toucher ni peindre avec ſes beaux Accords, laſſe bientôt les oreilles, & laiſſe toujours le cœur froid. Il ſuit encore que, malgré la diverſité des Parties que l'Harmonie a introduites, & dont on abuſe tant aujourd'hui, ſi-tôt que deux *Mélodies* ſe font entendre à la fois, elles s'effacent l'une l'autre & demeurent de nul effet, quelque belles qu'elles puiſſent être chacune ſéparément : d'où l'on peut juger avec quel goût les Compoſiteurs François ont introduit à leur Opéra l'uſage de faire ſervir un Air d'Ac-

compagnement à un Chœur ou à un autre Air ; ce qui eſt comme ſi on s'aviſoit de réciter deux diſcours à la fois, pour donner plus de force à leur éloquence. (Voyez UNITÉ DE MÉLODIE.)

MÉLODIEUX, *adj.* Qui donne de la Mélodie. *Mélodieux*, dans l'uſage, ſe dit des Sons agréables, des Voix ſonores, des Chants doux & gracieux, *&c.*

MÉLOPÉE, *ſ. f.* C'étoit, dans l'ancienne Muſique, l'uſage régulier de toutes les Parties harmoniques ; c'eſt-à-dire, l'Art ou les regles de la compoſition du Chant, deſquelles la pratique & l'effet s'appelloit *Mélodie*.

Les Anciens avoient diverſes regles pour la maniere de conduire le Chant par Degrés conjoints, disjoints ou mêlés, en montant ou en deſcendant. On en trouve pluſieurs dans Ariſtoxène, leſquelles dépendent toutes de ce principe ; que, dans tout ſyſtême harmonique, le troiſieme ou le quatrieme Son après le fondamental en doit toujours frapper la Quarte ou la Quinte, ſelon que les Tétracordes ſont conjoints ou disjoints ; différence qui rend un Mode authentique ou plagal, au gré du Compoſiteur. C'eſt le recueil de toutes ces regles qui s'appelle *Mélopée*.

La *Mélopée* eſt compoſée de trois Parties ; ſavoir, la *Priſe*, *Lepſis*, qui enſeigne au Muſicien en quel lieu de la Voix il doit établir ſon Diapaſon ; le *Mélange*, *Mixis*, ſelon lequel il entrelace ou mêle à propos les Genres & les Modes ; & l'*Uſage*, *Chreſès*, qui ſe ſubdiviſe en trois autres Parties. La premiere, appellée *Euthia*, guide la marche du Chant, laquelle eſt, ou directe du grave à l'aigu ; ou

renverſée de l'aigu au grave ; ou mixte ; c'eſt-à-dire, compoſée de l'une & de l'autre. La deuxieme, appellée *Agogé*, marche alternativement par Degrés disjoints en montant, & conjoints en deſcendant, ou au contraire. La troiſieme, appellée *Petteïa*, par laquelle il diſcerne & choiſit les Sons qu'il faut rejetter, ceux qu'il faut admettre, & ceux qu'il faut employer le plus fréquemment.

Ariſtide Quintilien diviſe toute la *Mélopée* en trois eſpeces qui ſe rapportent à autant de Modes, en prenant ce dernier nom dans un nouveau ſens. La premiere eſpece étoit l'*Hypatoïde*, appellée ainſi de la corde Hypate, la principale ou la plus baſſe, parce que le Chant régnant ſeulement ſur les Sons graves ne s'éloignoit pas de cette corde, & ce Chant étoit approprié au Mode tragique. La ſeconde eſpece étoit la *Méſoïde*, de *Mèſe*, la corde du milieu, parce que le Chant régnoit ſur les Sons moyens, & celle-ci répondoit au Mode Nomique, conſacré à Apollon. La troiſieme s'appelloit *Nétoïde*, de *Nete*, la derniere corde ou la plus haute ; ſon Chant ne s'étendoit que ſur les Sons aigus & conſtituoit le Mode Dithyrambique ou Bachique. Ces Modes en avoient d'autres qui leur étoient ſubordonnés & varioient la *Mélopée* ; tels que l'Erotique ou amoureux, le Comique, l'Encômiaque deſtiné aux louanges.

Tous ces Modes étant propres à exciter ou calmer certaines paſſions, influoient beaucoup ſur les mœurs ; & par rapport à cette influence, la *Mélopée* ſe partageoit encore en trois Genres ; ſavoir. 1°. Le *Syſtaltique*, ou celui qui inſpiroit les paſſions tendres & affectueuſes, les paſſions triſtes &

capables de resserrer le cœur, suivant le sens du mot Grec. 2°. Le *Diastaltique*, ou celui qui étoit propre à l'épanouir, en excitant la joie, le courage, la magnanimité, les grands sentimens : 3°. L'*Euchastique* qui tenoit le milieu entre les deux autres, qui ramenoit l'ame à un état tranquille. La premiere espece de *Mélopée* convenoit aux Poésies amoureuses, aux plaintes, aux regrets & autres expressions semblables. La seconde étoit propre aux Tragédies, aux Chants de guerre, aux sujets héroïques. La troisieme aux Hymnes, aux louanges, aux instructions.

MÉLOS, *f. m.* Douceur du Chant. Il est difficile de distinguer dans les Auteurs Grecs le sens du mot *Mélos* du sens du mot *Mélodie*. Platon, dans son Protagoras, met le *Mélos* dans le simple discours, & semble entendre par-là le Chant de la parole. Le *Mélos* paroît être ce par quoi la *Mélodie* est agréable. Ce mot vient de μέλι, *miel*.

MENUET, *f. m.* Air d'une Danse de même nom, que l'Abbé Brossard dit nous venir du Poitou. Selon lui cette Danse est fort gaie & son mouvement est fort vîte. Mais au contraire le caractere du *Menuet* est une élégante & noble simplicité ; le mouvement en est plus modéré que vîte, & l'on peut dire que le moins gai de tous les Genres de Danses usités dans nos bals est le *Menuet*. C'est autre chose sur le Théâtre.

La Mesure du *Menuet* est à trois Tems légers qu'on marque par le 3 simple, ou par le $\frac{3}{4}$, ou par le $\frac{3}{8}$. Le nombre des Mesures de l'Air dans chacune de ses reprises, doit être quatre ou un multiple de quatre ; parce qu'il en faut autant

pour achever le pas du *Menuet ;* & le ſoin du Muſicien doit être de faire ſentir cette diviſion par des chûtes bien marquées, pour aider l'oreille du Danſeur & le maintenir en cadence.

MÈSE, *ſ. ſ.* Nom de la corde la plus aiguë du ſecond Tétracorde des Grecs. (Voyez MÉSON.)

Mèſe ſignifie *Moyenne*, & ce nom fut donné à cette corde ; non, comme dit l'Abbé Broſſard, parce qu'elle eſt commune ou mitoyenne entre les deux Octaves de l'ancien ſyſtême ; car elle portoit ce nom bien avant que le ſyſtême eût acquis cette étendue : mais parce qu'elle formoit préciſément le milieu entre les deux premiers Tétracordes dont ce ſyſtême avoit d'abord été compoſé.

MÉSOIDE, *ſ. ſ.* Sorte de Mélopée dont les Chants rouloient ſur des cordes moyennes, leſquelles s'appelloient auſſi *Méſoïdes* de la Mèſe ou du Tétracorde Méſon.

MESOIDES. Sons moyens, ou pris dans le Medium du ſyſtême. (Voyez MÉLOPÉE.)

MÉSON. Nom donné par les Grecs à leur ſecond Tétracorde, en commençant à compter du grave ; & c'eſt auſſi le nom par lequel on diſtingue chacune de ſes quatre cordes, de celles qui leur correſpondent dans les autres Tétracordes. Ainſi, dans celui dont je parle, la premiere corde s'appelle *Hypate-Méſon ;* la ſeconde, *Parhypate-Méſon ;* la troiſieme *Lichanos-Méſon* ou *Méſon-Diatonos ;* & la quatrieme, *Mèſe.* (Voyez SYSTÊME.)

Méſon eſt le génitif pluriel de *Mèſe*, *moyenne*, parce que le Tétracorde *Méſon* occupe le milieu entre le premier

& le troiſieme, ou plutôt parce que la corde *Mèſe* donne ſon nom à ce Tétracorde dont elle forme l'extrémité aiguë. (Voyez *Pl.* H. *Fig.* 12.)

MÉSOPYCNI, *adj.* Les Anciens appelloient ainſi, dans les Genres épais, le ſecond Son de chaque Tétracorde. Ainſi les Sons *Méſopycni* étoient cinq en nombre. (Voyez SON, SYSTÈME, TÉTRACORDE.)

MESURE, *ſ. f.* Diviſion de la durée ou du tems en pluſieurs parties égales, aſſez longues pour que l'oreille en puiſſe ſaiſir & ſubdiviſer la quantité, & aſſez courtes pour que l'idée de l'une ne s'efface pas avant le retour de l'autre, & qu'on en ſente l'égalité.

Chacune de ces parties égales s'appelle auſſi *Meſure*; elles ſe ſubdiviſent en d'autres aliquotes qu'on appelle Tems, & qui ſe marquent par des mouvemens égaux de la main ou du pied. (Voyez BATTRE LA MESURE.) La durée égale de chaque Tems ou de chaque *Meſure* eſt remplie par pluſieurs Notes qui paſſent plus ou moins vîte en proportion de leur nombre, & auxquelles on donne diverſes figures pour marquer leurs différentes durées. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

Pluſieurs, conſidérant le progrès de notre Muſique, penſent que la *Meſure* eſt de nouvelle invention, parce qu'un tems elle a été négligée. Mais au contraire, non-ſeulement les Anciens pratiquoient la *Meſure*; ils lui avoient même donné des regles très-ſéveres & fondées ſur des principes que la nôtre n'a plus. En effet, chanter ſans *Meſure* n'eſt pas chanter; & le ſentiment de la *Meſure* n'étant pas moins

naturel

naturel que celui de l'Intonation, l'invention de ces deux choses n'a pu se faire séparément.

La *Mesure* des Grecs tenoit à leur Langue; c'étoit la Poésie qui l'avoit donnée à la Musique; les *Mesures* de l'une répondoient aux pieds de l'autre : on n'auroit pas pu mesurer de la prose en Musique. Chez nous, c'est le contraire : le peu de prosodie de nos Langues fait que dans nos Chants la valeur des Notes détermine la quantité des syllabes; c'est sur la Mélodie qu'on est forcé de scander le discours; on n'apperçoit pas même si ce qu'on chante est vers ou prose : nos Poésies n'ayant plus de pieds, nos Vocales n'ont plus de *Mesures*; le Chant guide & la parole obéit.

La *Mesure* tomba dans l'oubli, quoique l'Intonation fût toujours cultivée, lorsqu'après les victoires des Barbares les Langues changerent de caractere & perdirent leur Harmonie. Il n'est pas étonnant que le Mètre, qui servoit à exprimer la *Mesure* de la Poésie, fût négligé dans des tems où on ne la sentoit plus, & où l'on chantoit moins de vers que de prose. Les Peuples ne connoissoient gueres alors d'autre amusement que les cérémonies de l'Église, ni d'autre Musique que celle de l'Office, & comme cette Musique n'exigeoit pas la régularité du Rhythme, cette partie fut enfin tout-à-fait oubliée. Gui nota sa Musique avec des points qui n'exprimoient pas des quantités différentes, & l'invention des Notes fut certainement postérieure à cet Auteur.

On attribue communément cette invention des diverses valeurs des Notes à Jean de Muris, vers l'an 1330. Mais le

P. Merſenne le nie avec raiſon, & il faut n'avoir jamais lu les écrits de ce Chanoine pour ſoutenir une opinion qu'ils démentent ſi clairement. Non-ſeulement il compare les valeurs que les Notes avoient avant lui à celles qu'on leur donnoit de ſon tems, & dont il ne ſe donne point pour l'Auteur; mais même il parle de la *Meſure*, & dit que les Modernes; c'eſt-à-dire, ſes contemporains, la ralentiſſent beaucoup, *& moderni nunc moroſâ multùm utuntur menſurâ :* ce qui ſuppoſe évidemment que la *Meſure*, & par conſéquent les valeurs des Notes, étoient connues & uſitées avant lui. Ceux qui voudront rechercher plus en détail l'état où étoit cette partie de la Muſique du tems de cet Auteur, pourront conſulter ſon Traité manuſcrit, intitulé : *Speculum Muſicæ*, qui eſt à la Bibliotheque du Roi de France, numéro 7207, page 280, & ſuivantes.

Les premiers qui donnerent aux Notes quelques regles de quantité, s'attacherent plus aux valeurs ou durées relatives de ces Notes qu'à la *Meſure* même ou au caractere du Mouvement; de ſorte qu'avant la diſtinction des différentes *Meſures*, il y avoit des Notes au moins de cinq valeurs différentes; ſavoir, la Maxime, la Longue, la Breve, la ſemi-Breve & la Minime, que l'on peut voir à leurs mots. Ce qu'il y a de certain, c'eſt qu'on trouve toutes ces différentes valeurs, & même davantage, dans les manuſcrits de Machault, ſans y trouver jamais aucun ſigne de *Meſure*.

Dans la ſuite les rapports en valeur d'une de ces Notes à l'autre dépendirent du Tems, de la Prolation, du Mode. Par

le Mode on déterminoit le rapport de la Maxime à la Longue, ou de la Longue à la Breve; par le Tems, celui de la Longue à la Breve, ou de la Breve à la semi-Breve; & par la Prolation, celui de la Breve à la semi-Breve, ou de la semi-Breve à la Minime. (Voyez MODE, PROLATION, TEMS.) En général, toutes ces différentes modifications se peuvent rapporter à la *Mesure* double ou à la *Mesure* triple; c'est-à-dire, à la division de chaque valeur entiere en deux ou en trois Tems égaux.

Cette maniere d'exprimer le Tems ou la Mesure des Notes changea entiérement durant le cours du dernier siecle. Dès qu'on eut pris l'habitude de renfermer chaque *Mesure* entre deux barres, il falut nécessairement proscrire toutes les especes de Notes qui renfermoient plusieurs *Mesures*. La *Mesure* en devint plus claire, les Partitions mieux ordonnées, & l'exécution plus facile; ce qui étoit fort nécessaire pour compenser les difficultés que la Musique acquéroit en devenant chaque jour plus composée. J'ai vu d'excellens Musiciens fort embarrassés d'exécuter bien en *Mesure* des Trio d'Orlande & de Claudin, Compositeurs du tems de Henri III.

Jusques-là la raison triple avoit passé pour la plus parfaite: mais la double prit enfin l'ascendant, & le C, ou la *Mesure* à quatre Tems, fut prise pour la base de toutes les autres. Or, la *Mesure* à quatre Tems se résout toujours en *Mesure* à deux Tems; ainsi c'est proprement à la *Mesure* double qu'on fait rapporter toutes les autres, du moins quant aux valeurs des Notes & aux signes des *Mesures*.

Au lieu donc des Maximes, Longues, Breves, semi-Breves, *&c.* on substitua les Rondes, Blanches, Noires, Croches, doubles & triples-Croches, *&c.* qui toutes furent prises en division sous-double. De sorte que chaque espece de Note valoit précisément la moitié de la précédente. Division manifestement insuffisante ; puisqu'ayant conservé la *Mesure* triple aussi-bien que la double ou quadruple, & chaque Tems pouvant être divisé comme chaque *Mesure* en raison sous-double ou sous-triple, à la volonté du Compositeur, il faloit assigner, ou plutôt conserver aux Notes des divisions répondantes à ces deux raisons.

Les Musiciens sentirent bientôt le défaut ; mais au lieu d'établir une nouvelle division, ils tâcherent de suppléer à cela par quelque signe étranger : ainsi ne pouvant diviser une Blanche en trois parties égales, ils se sont contentés d'écrire trois Noires, ajoutant le chiffre 3 sur celle du milieu. Ce chiffre même leur a enfin paru trop incommode, & pour tendre des pieges plus sûrs à ceux qui ont à lire leur Musique, ils prennent le parti de supprimer le 3 ou même le 6 ; en sorte que, pour savoir si la division est double ou triple, on n'a d'autre parti à prendre que celui de compter les Notes ou de deviner.

Quoiqu'il n'y ait dans notre Musique que deux sortes de *Mesures*, on y a fait tant de divisions, qu'on en peut compter au moins de seize especes, dont voici les signes :

2 ou Ċ. $\frac{2}{4}$. $\frac{6}{4}$. $\frac{6}{8}$. $\frac{6}{16}$. 3. $\frac{3}{2}$. $\frac{3}{4}$. $\frac{9}{4}$. $\frac{3}{8}$. $\frac{9}{8}$. $\frac{3}{16}$. C. $\frac{12}{4}$. $\frac{12}{8}$. $\frac{12}{16}$.

(Voyez les exemples, *Planche* B. *Fig.* 1.

De toutes ces *Meſures*, il y en a trois qu'on appelle ſimples, parce qu'elles n'ont qu'un ſeul chiffre ou ſigne ; ſavoir, le 2 ou Ç, le 3, & le C ou quatre Tems. Toutes les autres qu'on appelle doubles, tirent leur dénomination & leurs ſignes de cette derniere ou de la Note ronde qui la remplit; en voici la regle :

Le chiffre inférieur marque un nombre de Notes de valeur égale, faiſant enſemble la durée d'une Ronde ou d'une *Meſure* à quatre Tems.

Le chiffre ſupérieur montre combien il faut de ces mêmes Notes pour remplir chaque *Meſure* de l'Air qu'on va noter.

Par cette regle on voit qu'il faut trois Blanches pour remplir une *Meſure* au ſigne $\frac{3}{2}$; deux Noires pour celle au ſigne $\frac{2}{4}$; trois Croches pour celle au ſigne $\frac{3}{8}$, *&c.* tout cet embarras de chiffres eſt mal entendu; car pourquoi ce rapport de tant de différentes *Meſures* à celle de quatre Tems, qui leur eſt ſi peu ſemblable ? ou pourquoi ce rapport de tant de diverſes Notes à une Ronde, dont la durée eſt ſi peu déterminée ? Si tous ces ſignes ſont inſtitués pour marquer autant de différentes ſortes de *Meſures*, il y en a beaucoup trop ; & s'ils le ſont pour exprimer les divers degrés de Mouvement, il n'y en a pas aſſez ; puiſque, indépendamment de l'eſpece de *Meſure* & de la diviſion des Tems, on eſt preſque toujours

contraint d'ajouter un mot au commencement de l'Air pour déterminer le Tems.

Il n'y a réellement que deux ſortes de *Meſures* dans notre Muſique; ſavoir, à deux & trois Tems égaux. Mais comme chaque Tems, ainſi que chaque *Meſure*, peut ſe diviſer en deux ou en trois parties égales, cela fait une ſubdiviſion qui donne quatre eſpeces de *Meſures* en tout; nous n'en avons pas davantage.

On pourroit cependant en ajouter une cinquieme, en combinant les deux premieres en une *Meſure* à deux Tems inégaux, l'un composé de deux Notes & l'autre de trois. On peut trouver, dans cette *Meſure*, des Chants très-bien cadencés, qu'il ſeroit impoſſible de noter par les *Meſures* uſitées. J'en donne un exemple dans la Planche B. Fig. X. Le Sieur Adolphati fit à Genes, en 1750, un eſſai de cette *Meſure* en grand Orcheſtre dans l'Air *ſe la ſorte mi condanna* de ſon Opéra d'Ariane. Ce morceau fit de l'effet & fut applaudi. Malgré cela, je n'apprends pas que cet exemple ait été ſuivi.

MESURÉ, *part.* Ce mot répond à l'Italien *à Tempo* ou *à Batuta*, & s'emploie, ſortant d'un Récitatif, pour marquer le lieu où l'on doit commencer à chanter en *Meſure*.

MÉTRIQUE, *adj.* La *Muſique Métrique*, ſelon Ariſtide Quintilien, eſt la partie de la Muſique en général qui a pour objet les Lettres, les Syllabes, les Pieds, les Vers, & le Poëme; & il y a cette différence entre la *Métrique* & la *Rhythmique*, que la premiere ne s'occupe que de la

forme des Vers; & la ſeconde, de celle des Pieds qui les compoſent : ce qui peut même s'appliquer à la Proſe. D'où il ſuit que les Langues modernes peuvent encore avoir une *Muſique Métrique*, puiſqu'elles ont une Poéſie; mais non pas une *Muſique Rhythmique*, puiſque leur Poéſie n'a plus de Pieds. (Voyez RHYTHME.)

MEZZA-VOCE. (Voyez SOTTO-VOCE.)

MEZZO-FORTE. (Voyez SOTTO-VOCE.)

MI. La troiſieme des ſix ſyllabes inventées par Gui Arétin, pour nommer ou ſolfier les Notes, lorſqu'on ne joint pas la parole au Chant. (Voyez E SI MI, GAMME.)

MINEUR, *adj.* Nom que portent certains Intervalles, quand ils ſont auſſi petits qu'ils peuvent l'être ſans devenir faux. (Voyez MAJEUR, INTERVALLE.)

Mineur ſe dit auſſi du Mode, lorſque la Tierce de la Tonique eſt *Mineure*. (Voyez MODE.)

MINIME, *adj.* On appelle Intervalle *Minime* ou *Moindre*, celui qui eſt plus petit que le Mineur de même eſpece, & qui ne peut ſe noter; car s'il pouvoit ſe noter, il ne s'appelleroit pas *Minime*, mais *Diminué*.

Le ſemi-Ton *Minime* eſt la différence du ſemi-Ton Maxime au ſemi-Ton moyen, dans le rapport de 125 à 128. (Voyez SEMI-TON.)

MINIME, *ſubſt. fém.* par rapport à la durée ou au Tems, eſt dans nos anciennes Muſiques la Note qu'aujourd'hui nous appellons Blanche. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

MIXIS, *ſ. f. Mélange.* Une des Parties de l'ancienne Mélopée, par laquelle le Compoſiteur apprend à bien com-

biner les Intervalles & à bien diſtribuer les Genres & les Modes ſelon le caractere du Chant qu'il s'eſt propoſé de faire. (Voyez Mélopée.)

MIXO-LYDIEN, *adj.* Nom d'un des Modes de l'ancienne Muſique appellé autrement *Hyper-Dorien.* (Voyez ce mot.) Le Mode *Mixo-Lydien* étoit le plus aigu des ſept auxquels Ptolomée avoit réduit tous ceux de la Muſique des Grecs. (Voyez Mode.)

Ce Mode eſt affectueux, paſſionné, convenable aux grands mouvemens, & par cela même à la Tragédie. Ariſtoxène aſſure que Sapho en fut l'inventrice; mais Plutarque dit que d'anciennes Tables attribuent cette invention à Pytoclide: il dit auſſi que les Argiens mirent à l'amende le premier qui s'en étoit ſervi, & qui avoit introduit dans la Muſique l'uſage de ſept cordes; c'eſt-à-dire, une Tonique ſur la ſeptieme corde.

MIXTE, *adj.* On appelle Modes *Mixtes* ou Connexes dans le Plain-Chant, les Chants dont l'étendue excede leur Octave & entre d'un Mode dans l'autre, participant ainſi de l'Authente & du Plagal. Ce mélange ne ſe fait que des Modes compairs, comme du premier Ton avec le ſecond, du troiſieme avec le quatrieme; en un mot, du Plagal avec ſon Authente, & réciproquement.

MOBILE, *adj.* On appelloit *Cordes Mobiles* ou *Sons Mobiles* dans la Muſique Grecque les deux cordes moyennes de chaque Tétracorde, parce qu'elles s'accordoient différemment ſelon les Genres, à la différence des deux cordes extrêmes, qui, ne variant jamais, s'appelloient cordes ſtables. (Voyez Tétracorde, Genre, Son.)

MODE,

MODE, *ſ. m.* Diſpoſition réguliere du Chant & de l'Accompagnement, relativement à certains Sons principaux ſur leſquels une Piece de Muſique eſt conſtituée, & qui s'appellent les cordes eſſentielles du *Mode.*

Le *Mode* differe du Ton, en ce que celui-ci n'indique que la corde ou le lieu du ſyſtême qui doit ſervir de baſe au Chant, & le *Mode* détermine la Tierce & modifie toute l'Echelle ſur ce Son fondamental.

Nos *Modes* ne ſont fondés ſur aucun caractere de ſentiment comme ceux des Anciens, mais uniquement ſur notre ſyſtême Harmonique. Les cordes eſſentielles au *Mode* ſont au nombre de trois, & forment enſemble un Accord parfait. 1°. La Tonique, qui eſt la corde fondamentale du Ton & du *Mode.* (Voyez TON & TONIQUE.) 2°. La Dominante à la Quinte de la Tonique. (Voyez DOMINANTE.) 3°. Enfin la Médiante qui conſtitue proprement le *Mode*, & qui eſt à la Tierce de cette même Tonique. (Voyez MÉDIANTE.) Comme cette Tierce peut être de deux eſpeces, il y a auſſi deux *Modes* différens. Quand la Médiante fait Tierce majeure avec la Tonique, le *Mode* eſt majeur; il eſt mineur, quand la Tierce eſt mineure.

Le *Mode* majeur eſt engendré immédiatement par la réſonnance du corps ſonore qui rend la Tierce majeure du Son fondamental : mais le *Mode* mineur n'eſt point donné par la Nature; il ne ſe trouve que par analogie & renverſement. Cela eſt vrai dans le ſyſtême de M. Tartini, ainſi que dans celui de M. Rameau.

Ce dernier Auteur dans ſes divers ouvrages ſucceſſifs a ex-

pliqué cette origine du *Mode* mineur de différentes manieres, dont aucune n'a contenté son Interprete M. d'Alembert. C'est pourquoi M. d'Alembert fonde cette même origine sur un autre principe que je ne puis mieux exposer qu'en transcrivant les propres termes de ce grand Géometre.

« Dans le Chant *ut mi sol* qui constitue le *Mode* majeur, » les Sons *mi* & *sol* sont tels que le Son principal *ut* les fait » résonner tous deux; mais le second Son *mi* ne fait point » résonner *sol* qui n'est que sa Tierce mineure.

» Or, imaginons qu'au lieu de ce Son *mi* on place entre » les Sons *ut* & *sol* un autre Son qui ait, ainsi que le Son » *ut*, la propriété de faire résonner *sol*, & qui soit pour- » tant différent d'*ut*; ce Son qu'on cherche doit être tel » qu'il ait pour Dix-septieme majeure le Son *sol* ou l'une » des Octaves de *sol*: par conséquent le Son cherché doit » être à la Dix-septieme majeure au-dessous de *sol*, ou, » ce qui revient au même, à la Tierce majeure au-dessous » de ce même Son *sol*. Or, le Son *mi* étant à la Tierce » mineure au-dessous de *sol*, & la Tierce majeure étant » d'un semi-Ton plus grande que la Tierce mineure, il » s'ensuit que le Son qu'on cherche sera d'un semi-Ton plus » bas que le *mi*, & sera par conséquent *mi* Bémol.

» Ce nouvel arrangement, *ut*, *mi* Bémol, *sol*, dans le- » quel les Sons *ut* & *mi* Bémol font l'un & l'autre réson- » ner *sol*, sans que *ut* fasse résonner *mi* Bémol, n'est pas, » à la vérité, aussi parfait que le premier arrangement *ut*, » *mi*, *sol*; parce que dans celui-ci les deux Sons *mi* & *sol* » sont l'un & l'autre engendrés par le Son principal *ut*, au

» lieu que dans l'autre le Son *mi* Bémol n'est pas engendré » par le Son *ut :* mais cet arrangement *ut*, *mi* Bémol, *sol*, » est aussi dicté par la Nature, quoique moins immédiate- » ment que le premier; & en effet l'expérience prouve que » l'oreille s'en accommode à-peu-près aussi-bien.

» Dans ce Chant *ut*, *mi* Bémol, *sol*, *ut*, il est évident » que la Tierce d'*ut* à *mi* Bémol est mineure ; & telle est » l'origine du genre ou *Mode* appellé *Mineur.* » *Elémens de Musique*, *pag.* 22.

Le *Mode* une fois déterminé, tous les Sons de la Gamme prennent un nom relatif au fondamental, & propre à la place qu'ils occupent dans ce *Mode*-là. Voici les noms de toutes les Notes relativement à leur *Mode*, en prenant l'Octave d'*ut* pour exemple du *Mode* majeur, & celle de *la* pour exemple du *Mode* mineur.

Majeur.	*Ut*	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La*	*Si*	*Ut.*
Mineur.	*La*	*Si*	*Ut*	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La.*
	Tonique.	Seconde Note.	Médiante.	Quatrieme Note, ou Sous-Dominante.	Dominante.	Sixieme Note, ou Sus-Dominante.	Septieme Note.	Octave.

Il faut remarquer que quand la septieme Note n'est qu'à un semi-Ton de l'Octave; c'est-à-dire, quand elle fait la Tierce majeure de la Dominante, comme le *si* naturel en majeur, ou le *sol* Dièse en mineur, alors cette septieme

Note s'appelle Note ſenſible, parce qu'elle annonce la Tonique & fait ſentir le Ton.

Non-ſeulement chaque Degré prend le nom qui lui convient, mais chaque Intervalle eſt déterminé relativement au *Mode*. Voici les regles établies pour cela.

1°. La ſeconde Note doit faire ſur la Tonique une Seconde majeure, la quatrieme & la Dominante une Quarte & une Quinte juſtes ; & cela également dans les deux *Modes*.

2°. Dans le *Mode* majeur, la Médiante ou Tierce, la Sixte & la Septieme de la Tonique doivent toujours être majeures ; c'eſt le caractere du *Mode*. Par la même raiſon ces trois Intervalles doivent être mineurs dans le *Mode* mineur ; cependant, comme il faut qu'on y apperçoive auſſi la Note ſenſible, ce qui ne peut ſe faire ſans fauſſe relation, tandis que la ſixieme Note reſte mineure ; cela cauſe des exceptions auxquelles on a égard dans le Cours de l'Harmonie & du Chant : mais il faut toujours que la Clef avec ſes tranſpoſitions donne tous les Intervalles déterminés par rapport à la Tonique ſelon l'eſpece du *Mode* : on trouvera au mot *Clef* une regle générale pour cela.

Comme toutes les cordes naturelles de l'Octave d'*ut* donnent relativement à cette Tonique tous les Intervalles preſcrits pour le *Mode* majeur, & qu'il en eſt de même de l'Octave de *la* pour le *Mode* mineur, l'exemple précédent, que je n'ai propoſé que pour les noms des Notes, doit ſervir auſſi de formule pour la regle des Intervalles dans chaque *Mode*.

Cette regle n'eſt point, comme on pourroit le croire, établie ſur des Principes purement arbitraires : elle a ſon fondement dans la génération harmonique, au moins juſqu'à certain point. Si vous donnez l'Accord parfait majeur à la Tonique, à la Dominante, & à la ſous-Dominante, vous aurez tous les Sons de l'Echelle Diatonique pour le *Mode* majeur : pour avoir celle du *Mode* mineur, laiſſant toujours la Tierce majeure à la Dominante, donnez la Tierce mineure aux deux autres Accords. Telle eſt l'analogie du Mode.

Comme ce mélange d'Accords majeurs & mineurs introduit en *Mode* mineur une fauſſe relation entre la ſixieme Note & la Note ſenſible, on donne quelquefois, pour éviter cette fauſſe relation, la Tierce majeure à la quatrieme Note en montant, ou la Tierce mineure à la Dominante en deſcendant, ſur-tout par renverſement; mais ce ſont alors des exceptions.

Il n'y a proprement que deux *Modes*, comme on vient de le voir : mais comme il y a douze Sons fondamentaux qui donnent autant de Tons dans le ſyſtême, & que chacun de ces Tons eſt ſuſceptible du *Mode* majeur & du *Mode* mineur, on peut compoſer en vingt-quatre *Modes* ou manieres; *Maneries*, diſoient nos vieux Auteurs en leur Latin. Il y en a même trente-quatre poſſibles dans la maniere de Noter : mais dans la pratique on en exclud dix, qui ne ſont au fond que la répétition de dix autres, ſous des relations beaucoup plus difficiles, où toutes les cordes changeroient de noms, & où l'on auroit peine à ſe reconnoitre. Tels

ſont les *Modes* majeurs ſur les Notes diéſées, & les *Modes* mineurs ſur les Bémols. Ainſi, au lieu de compoſer en *ſol* Dièſe Tierce majeure, vous compoſerez en *la* Bémol qui donne les mêmes touches; & au lieu de compoſer en *re* Bémol mineur, vous prendrez *ut* Dièſe par la même raiſon; ſavoir, pour éviter d'un côté un F double Dièſe, qui deviendroit un G naturel; & de l'autre, un B double Bémol, qui deviendroit un A naturel.

On ne reſte pas toujours dans le Ton ni dans le *Mode* par lequel on a commencé un Air; mais, ſoit pour l'expreſſion, ſoit pour la variété, on change de Ton & de *Mode*, ſelon l'analogie harmonique; revenant pourtant toujours à celui qu'on a fait entendre le premier, ce qui s'appelle *Moduler*.

De-là naît une nouvelle diſtinction du *Mode* en *principal* & *relatif*; le principal eſt celui par lequel commence & finit la Piece; les relatifs ſont ceux qu'on entrelace avec le principal dans le courant de la Modulation. (Voyez MODULATION.)

Le Sieur Blainville, ſavant Muſicien de Paris, propoſa en 1751, l'eſſai d'un troiſieme *Mode* qu'il appelle *Mode mixte*, parce qu'il participe à la Modulation des deux autres, ou plutôt qu'il en eſt compoſé; mélange que l'Auteur ne regarde point comme un inconvénient, mais plutôt comme un avantage & une ſource de variété & de liberté dans les Chants & dans l'Harmonie.

Ce nouveau *Mode* n'étant point donné par l'analyſe de trois Accords comme les deux autres, ne ſe détermine pas

comme eux par des Harmoniques effentiels au *Mode*, mais par une Gamme entiere qui lui eft propre, tant en montant qu'en defcendant ; en forte que dans nos deux *Modes* la Gamme eft donnée par les Accords, & que dans le *Mode* mixte les Accords font donnés par la Gamme.

La formule de cette Gamme eft dans la fucceffion afcendante & defcendante des Notes fuivantes :

Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi ;

dont la différence effentielle eft, quant à la Mélodie, dans la pofition des deux femi-Tons, dont le premier fe trouve entre la Tonique & la feconde Note, & l'autre entre la cinquieme & la fixieme; &, quant à l'Harmonie, en ce qu'il porte fur fa Tonique la Tierce mineure, en commençant, & majeure en finiffant, comme on peut le voir, (*Pl.* L. *Fig.* 5.) dans l'Accompagnement de cette Gamme, tant en montant qu'en defcendant, tel qu'il a été donné par l'Auteur, & exécuté au Concert Spirituel le 30 Mai 1751.

On objecte au Sieur de Blainville que fon *Mode* n'a ni Accord, ni corde effentielle, ni cadence qui lui foit propre, & le diftingue fuffifamment des *Modes* majeur ou mineur. Il répond à cela que la différence de fon *Mode* eft moins dans l'Harmonie que dans la Mélodie, & moins dans le *Mode* même que dans la Modulation; qu'il eft diftingué dans fon commencement du *Mode* majeur, par fa Tierce mineure, & dans fa fin du *Mode* mineur par fa Cadence plagale. A quoi l'on réplique qu'une Modulation qui n'eft pas exclufive ne fuffit pas pour établir un *Mode* ;

que la ſienne eſt inévitable dans les deux autres *Modes*, ſurtout dans le mineur ; &, quant à ſa Cadence plagale, qu'elle a lieu néceſſairement dans le même *Mode* mineur toutes les fois qu'on paſſe de l'Accord de la Tonique à celui de la Dominante, comme cela ſe pratiquoit jadis, même ſur les finales dans les *Modes* plagaux & dans le Ton du Quart. D'où l'on conclut que ſon *Mode* mixte eſt moins une eſpece particuliere qu'une dénomination nouvelle à des manieres d'entrelacer & combiner les *Modes* majeur & mineur, auſſi anciennes que l'Harmonie, pratiquées de tous les tems : & cela paroît ſi vrai, que même en commençant ſa Gamme, l'Auteur n'oſe donner ni la Quinte ni la Sixte à ſa Tonique, de peur de déterminer une Tonique en *Mode* mineur par la premiere, ou une Médiante en *Mode* majeur par la ſeconde. Il laiſſe l'équivoque en ne rempliſſant pas ſon Accord.

Mais quelque objection qu'on puiſſe faire contre le *Mode* mixte dont on rejette plutôt le nom que la pratique, cela n'empêchera pas que la maniere dont l'Auteur l'établit & le traite, ne le faſſe connoître pour un homme d'eſprit & pour un Muſicien très-verſé dans les principes de ſon Art.

Les Anciens different prodigieuſement entr'eux ſur les définitions, les diviſions, & les noms de leurs Tons ou *Modes*. Obſcurs ſur toutes les parties de leur Muſique, ils ſont preſque inintelligibles ſur celle-ci. Tous conviennent à la vérité qu'un *Mode* eſt un certain ſyſtême ou une conſtitution de Sons, & il paroît que cette conſtitution n'eſt autre choſe en elle-même qu'une certaine Octave remplie

de

de tous les Sons intermédiaires, selon le Genre. Euclide & Ptolomée semblent la faire consister dans les diverses positions des deux semi-Tons de l'Octave, relativement à la corde principale du *Mode*, comme on le voit encore aujourd'hui dans les huit Tons du Plain-Chant : mais le plus grand nombre paroît mettre cette différence uniquement dans le lieu qu'occupe le Diapason du *Mode* dans le systême général ; c'est-à-dire, en ce que la Base ou corde principale du *Mode* est plus aiguë ou plus grave, étant prise en divers lieux du systême, toutes les cordes de la Série gardant toujours un même rapport avec la fondamentale, & par conséquent changeant d'Accord à chaque *Mode* pour conserver l'analogie de ce rapport : telle est la différence des Tons de notre Musique.

Selon le premier sens, il n'y auroit que sept *Modes* possibles dans le systême Diatonique ; & en effet, Ptolomée n'en admet pas davantage : car il n'y a que sept manieres de varier la position des deux semi-Tons relativement au Son fondamental, en gardant toujours entre ces deux semi-Tons l'Intervalle prescrit. Selon le second sens, il y auroit autant de *Modes possibles* que de Sons ; c'est-à-dire, une infinité ; mais si l'on se renferme de même dans le systême Diatonique, on n'y en trouvera non plus que sept, à moins qu'on ne veuille prendre pour de nouveaux *Modes* ceux qu'on établiroit à l'Octave des premiers.

En combinant ensemble ces deux manieres, on n'a encore besoin que de sept *Modes* ; car si l'on prend ces *Modes* en divers lieux du systême, on trouve en même tems les Sons

fondamentaux distingués du grave à l'aigu, & les deux semi-Tons différemment situés relativement au Son principal.

Mais outre ces *Modes* on en peut former plusieurs autres; en prenant dans la même Série & sur le même Son fondamental différens Sons pour les cordes essentielles du *Mode*: par exemple, quand on prend pour Dominante la Quinte du Son principal, le *Mode* est Authentique : il est Plagal, si l'on choisit la Quarte ; & ce sont proprement deux *Modes* différens sur la même fondamentale. Or, comme pour constituer un *Mode* agréable, il faut, disent les Grecs, que la Quarte & la Quinte soient justes, ou du moins une des deux, il est évident qu'on n'a dans l'étendue de l'Octave que cinq Sons fondamentaux sur chacun desquels on puisse établir un *Mode* Authentique & un Plagal. Outre ces dix *Modes* on en trouve encore deux, l'un Authentique, qui ne peut fournir de Plagal, parce que sa Quarte fait le Triton ; l'autre Plagal, qui ne peut fournir d'Authentique, parce que sa Quinte est fausse. C'est peut-être ainsi qu'il faut entendre un passage de Plutarque où la Musique se plaint que Phrynis l'a corrompue en voulant tirer de cinq cordes ou plutôt de sept, douze Harmonies différentes.

Voilà donc douze *Modes* possibles dans l'étendue d'une Octave ou de deux Tétracordes disjoints : que si l'on vient à conjoindre les deux Tétracordes ; c'est-à-dire, à donner un Bémol à la Septieme en retranchant l'Octave ; ou si l'on divise les *Tons* entiers par les Intervalles Chromatiques, pour y introduire de nouveaux *Modes* intermédiaires ; ou si, ayant seulement égard aux différences du grave à l'aigu, on place

d'autres *Modes* à l'Octave des précédens; tout cela fournira divers moyens de multiplier le nombre des *Modes* beaucoup au-delà de douze. Et ce sont-là les seules manieres d'expliquer les divers nombres de *Modes* admis ou rejettés par les Anciens en divers tems.

L'ancienne Musique ayant d'abord été renfermée dans les bornes étroites du Tétracorde, du Pentacorde, de l'Hexacorde, de l'Eptacorde & de l'Octacorde, on n'y admit premiérement que trois *Modes* dont les fondamentales étoient à un *Ton* de distance l'une de l'autre. Le plus grave des trois s'appelloit le *Dorien;* le *Phrygien* tenoit le milieu; le plus aigu étoit le *Lydien*. En partageant chacun de ces *Tons* en deux Intervalles, on fit place à deux autres *Modes*, l'Ionien & l'Eolien, dont le premier fut inséré entre le Dorien & le Phrygien, & le second entre le Phrygien & le Lydien.

Dans la suite le systême s'étant étendu à l'aigu & au grave, les Musiciens établirent, de part & d'autre, de nouveaux *Modes* qui tiroient leur dénomination des cinq premiers, en y joignant la préposition *Hyper*, *sur*, pour ceux d'en-haut, & la préposition *Hypo*, *sous*, pour ceux d'en-bas. Ainsi le *Mode* Lydien étoit suivi de l'Hyper-Dorien, de l'Hyper-Ionien, de l'Hyper-Phrygien, de l'Hyper-Eolien, & de l'Hyper-Lydien en montant; & après le *Mode* Dorien venoient l'Hypo-Lydien, l'Hypo-Eolien, l'Hypo-Phrygien, l'Hypo-Ionien, & l'Hypo-Dorien en descendant. On trouve le dénombrement de ces quinze *Modes* dans Alypius, Auteur Grec. Voyez (*Planche* E.) leur ordre & leurs Intervalles exprimés par les noms des Notes de notre Musique. Mais il

faut remarquer que l'Hypo-Dorien étoit le seul *Mode* qu'on exécutoit dans toute son étendue : à mesure que les autres s'élevoient, on en retranchoit des Sons à l'aigu pour ne pas excéder la portée de la Voix. Cette observation sert à l'intelligence de quelques passages des Anciens, par lesquels ils semblent dire que les *Modes* les plus graves avoient un Chant plus aigu ; ce qui étoit vrai, en ce que ces Chants s'élevoient davantage au-dessus de la Tonique. Pour n'avoir pas connu cela, le *Doni* s'est furieusement embarrassé dans ces apparentes contradictions.

De tous ces *Modes*, Platon en rejettoit plusieurs, comme capables d'altérer les mœurs. Aristoxène, au rapport d'Euclide, en admettoit seulement treize, supprimant les deux plus élevés ; savoir, l'Hyper-Eolien & l'Hyper-Lydien. Mais dans l'ouvrage qui nous reste d'Aristoxène il en nomme seulement six, sur lesquels il rapporte les divers sentimens qui régnoient déjà de son tems.

Enfin Ptolomée réduisoit le nombre de ces *Modes* à sept; disant que les *Modes* n'étoient pas introduits dans le dessein de varier les Chants selon le grave & l'aigu ; car il est évident qu'on auroit pu les multiplier fort au-delà de quinze : mais plutôt afin de faciliter le passage d'un *Mode* à l'autre par des Intervalles consonnans & faciles à entonner.

Il renfermoit donc tous les *Modes* dans l'espace d'une Octave dont le *Mode* Dorien faisoit comme le centre : en sorte que le Mixo-Lydien étoit une Quarte au-dessus, & l'Hypo-Dorien une Quarte au-dessous ; le Phrygien, une Quinte au-dessus de l'Hypo-Dorien ; l'Hypo-Phrygien, une

Quarte au-deſſous du Phrygien ; & le Lydien, une Quinte au-deſſus de l'Hypo-Phrygien : d'où il paroît, qu'à compter de l'Hypo-Dorien, qui eſt le *Mode* le plus bas, il y avoit juſqu'à l'Hypo-Phrygien l'Intervalle d'un *Ton*; de l'Hypo-Phrygien à l'Hypo-Lydien, un autre *Ton* ; de l'Hypo-Lydien au Dorien, un ſemi-*Ton* ; de celui-ci au Phrygien, un *Ton* ; du Phrygien au Lydien encore un *Ton*; & du Lydien au Mixo-Lydien un ſemi-*Ton* : ce qui fait l'étendue d'une ſeptieme, en cet ordre :

1. . . . . . *Fa*. . . . Mixo - Lydien.
2. . . . . . *Mi*. . . . . Lydien.
3. . . . . . *Re*. . . . . Phrygien.
4. . . . . . *Ut*. . . . . Dorien.
5. . . . . . *Si*. . . . . Hypo - Lydien.
6. . . . . . *La*. . . . . Hypo-Phrygien.
7. . . . . . *Sol*. . . . . Hypo - Dorien.

Ptolomée retranchoit tous les autres *Modes*, prétendant qu'on n'en pouvoit placer un plus grand nombre dans le ſyſtême diatonique d'une Octave, toutes les cordes qui la compoſoient ſe trouvant employées. Ce ſont ces ſept *Modes* de Ptolomée, qui, en y joignant l'Hypo-mixo-Lydien, ajouté, dit-on, par l'Arétin, ſont aujourd'hui les huit Tons du Plain-Chant. (Voyez Tons de l'Église.)

Telle eſt la notion la plus claire qu'on peut tirer des Tons ou *Modes* de l'ancienne Muſique, en tant qu'on les regardoit comme ne différant entr'eux que du grave à l'aigu : mais ils avoient encore d'autres différences qui les caractériſoient plus particuliérement, quant à l'expreſſion. Elles ſe tiroient du genre de Poéſie qu'on mettoit en Muſique, de l'eſpece d'Inſtrument qui devoit l'accompagner, du Rhythme ou de la Cadence qu'on y obſervoit, de l'uſage où étoient certains Chants parmi certains Peuples, & d'où ſont venus originairement les noms des principaux *Modes*, le Dorien, le Phrygien, le Lydien, l'Ionien, l'Eolien.

Il y avoit encore d'autres ſortes de *Modes* qu'on auroit pu mieux appeller *Styles* ou *genres* de compoſition : tels étoient le *Mode* tragique deſtiné pour le Théâtre, le *Mode* Nomique conſacré à Apollon, le Dithyrambique à Bacchus, &c. (Voyez STYLE & MÉLOPÉE.)

Dans nos anciennes Muſiques, on appelloit auſſi *Modes*, par rapport à la Meſure ou au Tems, certaines manieres de fixer la valeur relative de toutes les Notes par un ſigne général; le *Mode* étoit à-peu-près alors ce qu'eſt aujourd'hui la Meſure; il ſe marquoit de même après la Clef, d'abord par des cercles ou demi-cercles ponctués ou ſans points ſuivis des chiffres 2 ou 3 différemment combinés, à quoi l'on ajouta ou ſubſtitua dans la ſuite des lignes perpendiculaires différentes ſelon le *Mode*, en nombre & en longueur; & c'eſt de cet antique uſage que nous eſt reſté celui du C & du C barré. (Voyez PROLATION.)

Il y avoit en ce ſens deux ſortes de *Modes* : le majeur,

qui ſe rapportoit à la Note Maxime ; & le mineur, qui étoit pour la Longue. L'un & l'autre ſe diviſoit en parfait & imparfait.

Le *Mode* majeur parfait ſe marquoit avec trois lignes ou bâtons qui rempliſſoient chacun trois eſpaces de la Portée, & trois autres qui n'en rempliſſoient que deux. Sous ce *Mode* la Maxime valoit trois Longues. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 2.)

Le *Mode* majeur imparfait étoit marqué par deux lignes qui traverſoient chacune trois eſpaces, & deux autres qui n'en traverſoient que deux ; & alors la Maxime ne valoit que deux Longues. (*Fig.* 3.)

Le *Mode* mineur parfait étoit marqué par une ſeule ligne qui traverſoit trois eſpaces ; & la Longue valoit trois Breves. (*Fig.* 4.)

Le *Mode* mineur imparfait étoit marqué par une ligne qui ne traverſoit que deux eſpaces ; & la Longue n'y valoit que deux Breves. (*Fig.* 5.)

L'Abbé Broſſard a mêlé mal-à-propos les Cercles & demi-Cercles avec les figures de ces *Modes*. Ces ſignes réunis n'avoient jamais lieu dans les *Modes* ſimples, mais ſeulement quand les Meſures étoient doubles ou conjointes.

Tout cela n'eſt plus en uſage depuis long-tems ; mais il faut néceſſairement entendre ces ſignes pour ſavoir déchiffrer les anciennes Muſiques, en quoi les plus ſavans Muſiciens ſont ſouvent fort embarraſſés.

MODÉRÉ, *adv.* Ce mot indique un mouvement moyen entre le lent & le gai ; il répond à l'Italien *Andante*. (Voy. ANDANTE.)

MODULATION, *f. f.* C'eſt proprement la maniere d'établir & traiter le Mode ; mais ce mot ſe prend plus communément aujourd'hui pour l'art de conduire l'Harmonie & le Chant ſucceſſivement dans pluſieurs Modes d'une maniere agréable à l'oreille & conforme aux regles.

Si le Mode eſt produit par l'Harmonie, c'eſt d'elle auſſi que naiſſent les loix de la *Modulation.* Ces loix ſont ſimples à concevoir, mais difficiles à bien obſerver. Voici en quoi elles conſiſtent.

Pour bien moduler dans un même Ton, il faut 1°. en parcourir tous les Sons avec un beau Chant, en rebattant plus ſouvent les cordes eſſentielles & s'y appuyant davantage ; c'eſt-à-dire, que l'Accord ſenſible, & l'Accord de la Tonique doivent s'y remontrer fréquemment, mais ſous différentes faces & par différentes routes pour prévenir la monotonie. 2°. N'établir de Cadences ou de repos que ſur ces deux Accords, ou tout au plus ſur celui de la ſous-Dominante. 3°. Enfin n'altérer jamais aucun des Sons du Mode ; car on ne peut, ſans le quitter, faire entendre un Dièſe ou un Bémol qui ne lui appartienne pas, ou en retrancher quelqu'un qui lui appartienne.

Mais pour paſſer d'un Ton à un autre, il faut conſulter l'analogie, avoir égard au rapport des Toniques ; & à la quantité des cordes communes aux deux Tons.

Partons d'abord du Mode majeur. Soit que l'on conſidere la Quinte de la Tonique, comme ayant avec elle le plus ſimple de tous les rapports après celui de l'Octave, ſoit qu'on la conſidere comme le premier des Sons qui entrent dans

la résonnance de cette même Tonique, on trouvera toujours que cette Quinte, qui est la Dominante du Ton, est la corde sur laquelle on peut établir la Modulation la plus analogue à celle du Ton principal.

Cette Dominante, qui faisoit partie de l'Accord parfait de cette premiere Tonique, fait aussi partie du sien propre, dont elle est le Son fondamental. Il y a donc liaison entre ces deux Accords. De plus, cette même Dominante portant, ainsi que la Tonique, un Accord parfait majeur par le principe de la résonnance, ces deux Accords ne different entr'eux que par la Dissonance, qui de la Tonique passant à la Dominante, est la Sixte ajoutée, & de la Dominante repassant à la Tonique, est la Septieme. Or ces deux Accords ainsi distingués par la Dissonance qui convient à chacun, forment, par les Sons qui les composent rangés en ordre, précisément l'Octave ou Echelle Diatonique que nous appellons Gamme, laquelle détermine le Ton.

Cette même Gamme de la Tonique, forme, altérée seulement par un Dièse, la Gamme du Ton de la Dominante; ce qui montre la grande analogie de ces deux Tons, & donne la facilité de passer de l'un à l'autre au moyen d'une seule altération. Le Ton de la Dominante est donc le premier qui se présente après celui de la Tonique dans l'ordre des *Modulations*.

La même simplicité de rapport que nous trouvons entre une Tonique & sa Dominante, se trouve aussi entre la même Tonique & sa sous-Dominante; car la Quinte que la Dominante fait à l'aigu avec cette Tonique, la sous-Domi-

nante la fait au grave : mais cette ſous-Dominante n'eſt Quinte de la Tonique que par renverſement ; elle eſt directement Quarte en plaçant cette Tonique au grave, comme elle doit être ; ce qui établit la gradation des rapports : car en ce ſens la Quarte, dont le rapport eſt de 3 à 4, ſuit immédiatement la Quinte, dont le rapport eſt de 2 à 3. Que ſi cette ſous-Dominante n'entre pas de même dans l'Accord de la Tonique, en revanche la Tonique entre dans le ſien. Car ſoit *ut mi ſol* l'Accord de la Tonique, celui de la ſous-Dominante ſera *fa la ut ;* ainſi c'eſt l'*ut* qui fait ici liaiſon, & les deux autres Sons de ce nouvel Accord ſont préciſément les deux Diſſonances des précédens. D'ailleurs, il ne faut pas altérer plus de Sons pour ce nouveau Ton que pour celui de la Dominante ; ce ſont dans l'une & dans l'autre toutes les mêmes cordes du Ton principal, à un près. Donnez un Bémol à la Note ſenſible *ſi*, & toutes les Notes du Ton d'*ut* ſerviront à celui de *fa*. Le Ton de la ſous-Dominante n'eſt donc gueres moins analogue au Ton principal que celui de la Dominante.

On doit remarquer encore qu'après s'être ſervi de la premiere *Modulation* pour paſſer d'un Ton principal *ut* à celui de ſa Dominante *ſol*, on eſt obligé d'employer la Seconde pour revenir au Ton principal : car ſi *ſol* eſt Dominante du Ton d'*ut*, *ut* eſt ſous-Dominante du Ton de *ſol ;* ainſi l'une de ces *Modulations* n'eſt pas moins néceſſaire que l'autre.

Le troiſieme Son qui entre dans l'Accord de la Tonique eſt celui de ſa Tierce ou Mediante, & c'eſt auſſi le plus

ſimple des rapports après les deux précédens. $\frac{2}{3}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{5}$. Voilà donc une nouvelle *Modulation* qui ſe préſente & d'autant plus analogue que deux des Sons de la Tonique principale entrent auſſi dans l'Accord mineur de ſa Médiante; car le premier Accord étant *ut mi ſol*, celui-ci ſera *mi ſol ſi*, où l'on voit que *mi* & *ſol* ſont communs.

Mais ce qui éloigne un peu cette *Modulation*, c'eſt la quantité de Sons qu'il y faut altérer, même pour le Mode mineur, qui convient le mieux à ce *mi*. J'ai donné ci-devant la formule de l'Echelle pour les deux Modes : or appliquant cette formule à *mi* Mode mineur, on n'y trouve à la vérité que le quatrieme Son *fa* altéré par un Dièſe en deſcendant; mais en montant, on en trouve encore deux autres; ſavoir, la principale Tonique *ut*, & ſa ſeconde Note *re* qui devient ici Note ſenſible : il eſt certain que l'altération de tant de Sons, & ſur-tout de la Tonique, éloigne le Mode & affoiblit l'analogie.

Si l'on renverſe la Tierce comme on a renverſé la Quinte, & qu'on prenne cette Tierce au-deſſous de la Tonique ſur la ſixieme Note *la*, qu'on devroit appeller auſſi ſous-Médiante ou Médiante en deſſous, on formera ſur ce *la* une *Modulation* plus analogue au Ton principal que n'étoit celle de *mi* ; car l'Accord parfait de cette ſous-Médiante étant *la ut mi*, on y retrouve, comme dans celui de la Médiante, deux des Sons qui entrent dans l'Accord de la Tonique; ſavoir, *ut* & *mi*; & de plus, l'Echelle de ce nouveau Ton étant compoſée, du moins en deſcendant, des mêmes Sons que celle du Ton principal, & n'ayant que deux Sons altérés

en montant, c'eſt-à-dire, un de moins que l'Echelle de la Médiante, il s'enſuit que la *Modulation* de la ſixieme Note eſt préférable à celle de cette Médiante; d'autant plus que la Tonique principale y fait une des cordes eſſentielles du Mode; ce qui eſt plus propre à rapprocher l'idée de la *Modulation*. Le *mi* peut venir enſuite.

Voilà donc quatre cordes *mi fa ſol la*, ſur chacune deſquelles on peut moduler en ſortant du Ton majeur d'*ut*. Reſtent le *re* & le *ſi*, les deux Harmoniques de la Dominante. Ce dernier, comme Note ſenſible, ne peut devenir Tonique par aucune bonne *Modulation*, du moins immédiatement : ce ſeroit appliquer bruſquement au même Son des idées trop oppoſées & lui donner une Harmonie trop éloignée de la principale. Pour la ſeconde Note *re*, on peut encore, à la faveur d'une marche conſonnante de la Baſſe-fondamentale, y moduler en Tierce mineure, pourvu qu'on n'y reſte qu'un inſtant, afin qu'on n'ait pas le tems d'oublier la *Modulation* de l'*ut* qui lui-même y eſt altéré; autrement il faudroit, au lieu de revenir immédiatement en *ut*, paſſer par d'autres Tons intermédiaires, où il ſeroit dangereux de s'égarer.

En ſuivant les mêmes analogies, on modulera dans l'ordre ſuivant pour ſortir d'un Ton mineur; la Médiante premiérement, enſuite la Dominante, la ſous-Dominante & la ſous-Médiante ou ſixieme Note. Le Mode de chacun de ces Tons acceſſoires eſt déterminé par ſa Médiante priſe dans l'Echelle du Ton principal. Par exemple, ſortant d'un Ton majeur *ut* pour moduler ſur ſa Médiante, on fait mineur le

Mode de cette Médiante, parce que la Dominante *ſol* du Ton principal fait Tierce mineure ſur cette Médiante *mi*. Au contraire, ſortant d'un Ton mineur *la*, on module ſur ſa Médiante *ut* en Mode majeur, parce que la Dominante *mi* du Ton d'où l'on ſort fait Tierce majeure ſur la Tonique de celui où l'on entre, &c.

Ces regles, renfermées dans une formule générale, ſont, que les Modes de la Dominante & de la ſous-Dominante ſoient ſemblables à celui de la Tonique, & que la Médiante & la ſixieme Note portent le Mode oppoſé. Il faut remarquer cependant qu'en vertu du droit qu'on a de paſſer du majeur au mineur, & réciproquement, dans un même Ton, on peut auſſi changer l'ordre du Mode d'un Ton à l'autre; mais en s'éloignant ainſi de la *Modulation* naturelle, il faut ſonger au retour : car c'eſt une regle générale que tout morceau de Muſique doit finir dans le Ton par lequel il a commencé.

J'ai raſſemblé dans deux exemples fort courts tous les Tons dans leſquels on peut paſſer immédiatement; le premier, en ſortant du Mode majeur, & l'autre, en ſortant du Mode mineur. Chaque Note indique une *Modulation*, & la valeur des Notes dans chaque exemple indique auſſi la durée relative convenable à chacun de ces Modes ſelon ſon rapport avec le Ton principal. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 6 & 7.)

Ces *Modulations* immédiates fourniſſent les moyens de paſſer par les mêmes regles dans des Tons plus éloignés, & de revenir enſuite au Ton principal qu'il ne faut jamais

perdre de vue. Mais il ne ſuffit pas de connoître les routes qu'on doit ſuivre ; il faut ſavoir auſſi comment y entrer. Voici le ſommaire des préceptes qu'on peut donner en cette Partie.

Dans la Mélodie, il ne faut, pour annoncer la *Modulation* qu'on a choiſie, que faire entendre les altérations qu'elle produit dans les Sons du Ton d'où l'on ſort, pour les rendre propres au Ton où l'on entre. Eſt-on en *ut* majeur, il ne faut que ſonner un *fa* Dièſe pour annoncer le Ton de la Dominante, ou un *ſi* Bémol pour annoncer le Ton de la ſous-Dominante. Parcourez enſuite les cordes eſſentielles du Ton où vous entrez ; s'il eſt bien choiſi votre *Modulation* ſera toujours bonne & réguliere.

Dans l'Harmonie, il y a un peu plus de difficulté : car comme il faut que le changement de Ton ſe faſſe en même tems dans toutes les Parties, on doit prendre garde à l'Harmonie & au Chant, pour éviter de ſuivre à la fois deux différentes *Modulations*. Huyghens a fort bien remarqué que la proſcription des deux Quintes conſécutives a cette regle pour principe : en effet, on ne peut gueres former entre deux Parties pluſieurs Quintes juſtes de ſuite ſans moduler en deux Tons différens.

Pour annoncer un Ton, pluſieurs prétendent qu'il ſuffit de former l'Accord parfait de ſa Tonique, & cela eſt indiſpenſable pour donner le Mode ; mais il eſt certain que le Ton ne peut être bien déterminé que par l'Accord ſenſible ou dominant : il faut donc faire entendre cet Accord en commençant la nouvelle *Modulation*. La bonne regle ſeroit

que la Septieme ou Diſſonance mineure y fût toujours préparée, au moins la premiere fois qu'on la fait entendre; mais cette regle n'eſt pas praticable dans toutes les *Modulations* permiſes, & pourvu que la Baſſe-fondamentale marche par Intervalles conſonnans, qu'on obſerve la liaiſon harmonique, l'analogie du Mode, & qu'on évite les fauſſes Relations, la *Modulation* eſt toujours bonne. Les Compoſiteurs donnent pour une autre regle de ne changer de Ton qu'après une Cadence parfaite; mais cette regle eſt inutile, & perſonne ne s'y aſſujettit.

Toutes les manieres poſſibles de paſſer d'un Ton dans un autre ſe réduiſent à cinq pour le Mode majeur, & à quatre pour le Mode mineur; leſquelles on trouvera énoncées par une Baſſe-fondamentale pour chaque *Modulation* dans la *Planche* B. *Figure* 8. S'il y a quelqu'autre *Modulation* qui ne revienne à aucune de ces neuf, à moins que cette *Modulation* ne ſoit Enharmonique, elle eſt mauvaiſe infailliblement. (Voyez ENHARMONIQUE.)

MODULER, *v. n.* C'eſt compoſer ou préluder, ſoit par écrit, ſoit ſur un Inſtrument, ſoit avec la Voix, en ſuivant les regles de la *Modulation.* (Voyez MODULATION.)

MŒURS, *ſ. ſ.* Partie conſidérable de la Muſique des Grecs appellée par eux *Hermoſmenon*, laquelle conſiſtoit à connoître & choiſir le bienſéant en chaque Genre, & ne leur permettoit pas de donner à chaque ſentiment, à chaque objet, à chaque caractere toutes les formes dont il étoit ſuſceptible; mais les obligeoit de ſe borner à ce qui étoit convenable au ſujet, à l'occaſion, aux perſonnes, aux cir-

conſtances. Les *Mœurs* conſiſtoient encore à tellement accorder & proportionner dans une Piece toutes les Parties de la Muſique, le Mode, le Tems, le Rhythme, la Mélodie, & même les changemens, qu'on ſentît dans le tout une certaine conformité qui n'y laiſsât point de diſparate, & le rendît parfaitement un. Cette ſeule Partie, dont l'idée n'eſt pas même connue dans notre Muſique, montre à quel point de perfection devoit être porté un Art où l'on avoit même réduit en regles ce qui eſt honnête, convenable & bienſéant.

MOINDRE, *adj.* (Voyez MINIME.)

MOL, *adj.* Epithete que donnent Ariſtoxène & Ptolomée à une eſpece du Genre Diatonique & à une eſpece du Genre Chromatique dont j'ai parlé au mot GENRE.

Pour la Muſique moderne, le mot *Mol* n'y eſt employé que dans la compoſition du mot *Bémol* ou B. *mol*, par oppoſition au mot *Béquarre*, qui jadis s'appelloit auſſi B. *dur*. Zarlin cependant appelle Diatonique *Mol* une eſpece du Genre Diatonique dont j'ai parlé ci-devant. (Voyez DIATONIQUE.)

MONOCORDE, *ſ. m.* Inſtrument ayant une ſeule corde qu'on diviſe à volonté par des Chevalets mobiles, lequel ſert à trouver les rapports des Intervalles & toutes les diviſions du Canon Harmonique. Comme la Partie des Inſtrumens n'entre point dans mon plan, je ne parlerai pas plus long-tems de celui-ci.

MONODIE, *ſ. ſ.* Chant à voix ſeule, par oppoſition à ce que les Anciens appelloient *Chorodies*, ou Muſiques exécutées par le Chœur.

MONOLOGUE,

MONOLOGUE, *f. m.* Scene d'Opéra où l'Acteur eſt ſeul & ne parle qu'avec lui-même. C'eſt dans les *Monologues* que ſe déploient toutes les forces de la Muſique; le Muſicien pouvant s'y livrer à toute l'ardeur de ſon génie, ſans être gêné dans la longueur de ſes morceaux par la préſence d'un Interlocuteur. Ces Récitatifs obligés, qui font un ſi grand effet dans les Opéra Italiens, n'ont lieu que dans les *Monologues.*

MONOTONIE, *f. f.* C'eſt, au propre, une Pſalmodie ou un Chant qui marche toujours ſur le même Ton; mais ce mot ne s'emploie gueres que dans le figuré.

MONTER, *v. n.* C'eſt faire ſuccéder les Sons du bas en haut; c'eſt-à-dire, du grave à l'aigu. Cela ſe préſente à l'œil par notre maniere de noter.

MOTIF, *f. m.* Ce mot franciſé de l'Italien *motivo* n'eſt gueres employé dans le ſens technique que par les Compoſiteurs. Il ſignifie l'idée primitive & principale ſur laquelle le Compoſiteur détermine ſon ſujet & arrange ſon deſſein. C'eſt le *Motif* qui, pour ainſi dire, lui met la plume à la main pour jetter ſur le papier telle choſe & non pas telle autre. Dans ce ſens le *Motif* principal doit être toujours préſent à l'eſprit du Compoſiteur, & il doit faire en ſorte qu'il le ſoit auſſi toujours à l'eſprit des Auditeurs. On dit qu'un Auteur bat la campagne lorſqu'il perd ſon *Motif* de vue, & qu'il coud des Accords ou des Chants qu'aucun ſens commun n'unit entr'eux.

Outre ce *Motif*, qui n'eſt que l'idée principale de la Piece, il y a des *Motifs* particuliers, qui ſont les idées dé-

terminantes de la Modulation, des entrelacemens, des textures harmoniques ; & sur ces idées, que l'on pressent dans l'exécution, l'on juge si l'Auteur a bien suivi ses *Motifs*, ou s'il a pris le change, comme il arrive souvent à ceux qui procedent Note après Note, & qui manquent de savoir ou d'invention. C'est dans cette acception qu'on dit *Motif* de Fugue, *Motif* de Cadence, *Motif* de changement de Mode, &c.

MOTTET, *s. m.* Ce mot signifioit anciennement une composition fort recherchée, enrichie de toutes les beautés de l'Art ; & cela sur une période fort courte : d'où lui vient, selon quelques-uns, le nom de *Mottet*, comme si ce n'étoit qu'un mot.

Aujourd'hui l'on donne le nom de *Mottet* à toute Piece de Musique faite sur des paroles Latines à l'usage de l'Eglise Romaine, comme Pseaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, *&c.* Et tout cela s'appelle, en général, Musique Latine.

Les François réussissent mieux dans ce genre de Musique que dans la Françoise, la langue étant moins défavorable ; mais ils y recherchent trop de travail, & comme le leur a reproché l'Abbé du Bos, ils jouent trop sur le mot. En général, la Musique Latine n'a pas assez de gravité pour l'usage auquel elle est destinée. On n'y doit point rechercher l'imitation comme dans la Musique théâtrale : les Chants sacrés ne doivent point représenter le tumulte des passions humaines, mais seulement la Majesté de celui à qui ils s'adressent, & l'égalité d'ame de ceux qui les prononcent. Quoi

que puissent dire les paroles, toute autre expression dans le Chant est un contre-sens. Il faut n'avoir, je ne dis pas aucune piété, mais je dis aucun goût, pour préférer dans les Eglises la Musique au Plain-Chant.

Les Musiciens du treizieme & du quatorzieme siecle donnoient le nom de *Mottetus* à la Partie que nous nommons aujourd'hui *Haute-Contre*. Ce nom, & d'autres aussi étranges, causent souvent bien de l'embarras à ceux qui s'appliquent à déchiffrer les anciens manuscrits de Musique, laquelle ne s'écrivoit pas en Partition comme à présent.

MOUVEMENT, *s. m.* Degré de vîtesse ou de lenteur que donne à la Mesure le caractere de la Piece qu'on exécute. Chaque espece de Mesure a un *Mouvement* qui lui est le plus propre, & qu'on désigne en Italien par ces mots, *Tempo giusto*. Mais outre celui-là il y a cinq principales modifications de *Mouvement* qui, dans l'ordre du lent au vîte, s'expriment par les mots *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*; & ces mots se rendent en François par les suivans, *Lent*, *Modéré*, *Gracieux*, *Gai*, *Vîte*. Il faut cependant observer que, le *Mouvement* ayant toujours beaucoup moins de précision dans la Musique Françoise, les mots qui le désignent y ont un sens beaucoup plus vague que dans la Musique Italienne.

Chacun de ces Degrés se subdivise & se modifie encore en d'autres, dans lesquels il faut distinguer ceux qui n'indiquent que le Degré de vîtesse ou de lenteur, comme *Larghetto*, *Andantino*, *Allegretto*, *Prestissimo*, & ceux qui marquent, de plus, le caractere & l'expression de l'Air;

comme *Agitato*, *Vivace*, *Gustoso*, *Conbrio*, &c. Les premiers peuvent être saisis & rendus par tous les Musiciens; mais il n'y a que ceux qui ont du sentiment & du goût qui sentent & rendent les autres.

Quoique généralement les *Mouvemens* lents conviennent aux passions tristes, & les *Mouvemens* animés aux passions gaies, il y a pourtant souvent des modifications par lesquelles une passion parle sur le ton d'une autre : il est vrai, toutefois, que la gaieté ne s'exprime gueres avec lenteur ; mais souvent les douleurs les plus vives ont le langage le plus emporté.

MOUVEMENT est encore la marche ou le progrès des Sons du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave : ainsi quand on dit qu'il faut, autant qu'on le peut, faire marcher la Basse & le Dessus par *Mouvemens contraires*, cela signifie que l'une des Parties doit monter, tandis que l'autre descend. *Mouvement semblable*, c'est quand les deux Parties marchent en même sens. Quelques-uns appellent *Mouvement oblique* celui où l'une des Parties reste en place, tandis que l'autre monte ou descend.

Le savant Jérôme Mei, à l'imitation d'Aristoxène, distingue généralement, dans la Voix humaine, deux sortes de *Mouvement ;* savoir, celui de la Voix parlante, qu'il appelle *Mouvement continu*, & qui ne se fixe qu'au moment qu'on se tait; & celui de la Voix chantante, qui marche par Intervalles déterminés, & qu'il appelle *Mouvement diastématique* ou *Intervallatif*.

MUANCES, *s. f.* On appelle ainsi les diverses manieres

d'appliquer aux Notes les syllabes de la Gamme, selon les diverses positions des deux semi-Tons de l'Octave, & selon les différentes routes pour y arriver. Comme l'Arétin n'inventa que six de ces syllabes, & qu'il y a sept Notes à nommer dans une Octave, il falloit nécessairement répéter le nom de quelque Note; cela fit qu'on nomma toujours *mi fa* ou *fa la* les deux Notes entre lesquelles se trouvoit un des semi-Tons. Ces noms déterminoient en même tems ceux des Notes les plus voisines, soit en montant, soit en descendant. Or comme les deux semi-Tons sont sujets à changer de place dans la Modulation, & qu'il y a dans la Musique une multitude de manieres différentes de leur appliquer les six mêmes syllabes, ces manieres s'appelloient *Muances*, parce que les mêmes Notes y changeoient incessamment de noms. (Voyez Gamme.)

Dans le siecle dernier on ajouta en France la syllabe *si* aux six premieres de la Gamme de l'Arétin. Par ce moyen la septieme Note de l'Echelle se trouvant nommée, les *Muances* devinrent inutiles, & furent proscrites de la Musique Françoise; mais chez toutes les autres Nations, où, selon l'esprit du métier, les Musiciens prennent toujours leur vieille routine pour la perfection de l'Art, on n'a point adopté le *si*; & il y a apparence qu'en Italie, en Espagne, en Allemagne, en Angleterre, les *Muances* serviront long-tems encore à la désolation des commençans.

MUANCES, dans la Musique ancienne. (Voyez Mutations.)

MUSETTE, *s. f.* Sorte d'Air convenable à l'Instrument

de ce nom, dont la Mesure est à deux ou trois Tems, le caractere naïf & doux, le mouvement un peu lent, portant une Basse pour l'ordinaire en Tenue ou Point d'Orgue, telle que la peut faire une *Musette*, & qu'on appelle à cause de cela Basse de *Musette*. Sur ces Airs on forme des Danses d'un caractere convenable, & qui portent aussi le nom de *Musettes*.

MUSICAL, *adj*. Appartenant à la Musique. (Voyez Musique.)

MUSICALEMENT, *adv*. D'une maniere Musicale, dans les regles de la Musique. (Voyez Musique.)

MUSICIEN, *s. m.* Ce nom se donne également à celui qui compose la Musique & à celui qui l'exécute. Le premier s'appelle aussi *Compositeur*. (Voyez ce mot.)

Les anciens Musiciens étoient des Poëtes, des Philosophes, des Orateurs du premier ordre. Tels étoient Orphée, Terpandre, Stésichore, *&c.* Aussi Boëce ne veut-il pas honorer du nom de *Musicien* celui qui pratique seulement la Musique par le ministere servile des doigts & de la voix; mais celui qui possede cette science par le raisonnement & la spéculation. Et il semble, de plus, que pour s'élever aux grandes expressions de la Musique oratoire & imitative, il faudroit avoir fait une étude particuliere des passions humaines & du langage de la Nature. Cependant les *Musiciens* de nos jours, bornés, pour la plupart, à la pratique des Notes & de quelques tours de Chant ne seront gueres offensés, je pense, quand on ne les tiendra pas pour de grands Philosophes.

MUSIQUE, *f. f.* Art de combiner les Sons d'une maniere agréable à l'oreille. Cet Art devient une fcience & même très-profonde, quand on veut trouver les principes de ces combinaifons & les raifons des affections qu'elles nous caufent. Ariftide Quintilien définit la *Mufique*, l'Art du beau & de la décence dans les Voix & dans les Mouvemens. Il n'eft pas étonnant qu'avec des définitions fi vagues & fi générales les Anciens aient donné une étendue prodigieufe à l'Art qu'ils définiffoient ainfi.

On fuppofe communément que le mot de *Mufique* vient de *Mufa*, parce qu'on croit que les Mufes ont inventé cet Art : mais Kircher, d'après Diodore, fait venir ce nom d'un mot Egyptien, prétendant que c'eft en Egypte que la *Mufique* a commencé à fe rétablir après le déluge, & qu'on en reçut la premiere idée du Son que rendoient les rofeaux qui croiffent fur les bords du Nil, quand le vent foufloit dans leurs tuyaux. Quoi qu'il en foit de l'étymologie du nom, l'origine de l'Art eft certainement plus près de l'homme, & fi la parole n'a pas commencé par du Chant, il eft fûr, au moins, qu'on chante par-tout où l'on parle.

La *Mufique* fe divife naturellement en *Mufique théorique* ou *fpéculative*, & en *Mufique pratique*.

La *Mufique* fpéculative eft, fi l'on peut parler ainfi, la connoiffance de la matiere muficale ; c'eft-à-dire, des différens rapports du grave à l'aigu, du vite au lent, de l'aigre au doux, du fort au foible, dont les Sons font fufceptibles ; rapports qui, comprenant toutes les combinaifons poffibles de la Mufique & des Sons, femblent comprendre auffi tou-

tes les causes des impressions que peut faire leur succession sur l'oreille & sur l'ame.

La *Musique* pratique est l'Art d'appliquer & mettre en usage les principes de la spéculative; c'est-à-dire, de conduire & disposer les Sons par rapport à la consonnance, à la durée, à la succession, de telle sorte que le tout produise sur l'oreille l'effet qu'on s'est proposé ; c'est cet Art qu'on appelle *Composition.* (Voyez ce mot.) A l'égard de la production actuelle des Sons par les Voix ou par les Instrumens, qu'on appelle *Exécution*, c'est la partie purement mécanique & opérative, qui, supposant seulement la faculté d'entonner juste les Intervalles, de marquer juste les durées, de donner aux Sons le degré prescrit dans le Ton, & la valeur prescrite dans le Tems, ne demande en rigueur d'autre connoissance que celle des caracteres de la *Musique*, & l'habitude de les exprimer.

La *Musique* spéculative se divise en deux parties; savoir, la connoissance du rapport des Sons ou de leurs Intervalles, & celle de leurs durées relatives; c'est-à-dire, de la Mesure & du Tems.

La premiere est proprement celle que les Anciens ont appellée *Musique harmonique.* Elle enseigne en quoi consiste la nature du Chant & marque ce qui est consonnant, dissonant, agréable ou déplaisant dans la Modulation. Elle fait connoître, en un mot, les diverses manieres dont les Sons affectent l'oreille par leur timbre, par leur force, par leurs Intervalles; ce qui s'applique également à leur Accord & à leur succession.

La

La ſeconde a été appellée *Rhythmique*, parce qu'elle traite des Sons eu égard au Tems & à la quantité. Elle contient l'explication du *Rhythme*, du *Mètre*, des Meſures longues & courtes, vives & lentes, des Tems & des diverſes parties dans leſquelles on les diviſe, pour y appliquer la ſucceſſion des Sons.

La *Muſique pratique* ſe diviſe auſſi en deux Parties, qui répondent aux deux précédentes.

Celle qui répond à la *Muſique harmonique*, & que les Anciens appelloient *Mélopée*, contient les regles pour combiner & varier les Intervalles conſonnans & diſſonans d'une maniere agréable & harmonieuſe. (Voyez MÉLOPÉE.)

La ſeconde, qui répond à la *Muſique Rhythmique*, & qu'ils appelloient *Rhythmopée*, contient les regles pour l'application des Tems, des Pieds, des Meſures; en un mot, pour la pratique du Rhythme. (Voyez RHYTHME.)

Porphyre donne une autre diviſion de la *Muſique*, en tant qu'elle a pour objet le Mouvement muet ou ſonore, &, ſans la diſtinguer en ſpéculative & pratique, il y trouve les ſix Parties ſuivantes; la *Rhythmique*, pour les mouvemens de la Danſe; la *Métrique*, pour la Cadence & le nombre des Vers; l'*Organique*, pour la pratique des Inſtrumens; la *Poétique*, pour les Tons & l'Accent de la Poéſie; l'*Hypocritique*, pour les attitudes des Pantomimes; & l'*Harmonique*, pour le Chant.

La *Muſique* ſe diviſe aujourd'hui plus ſimplement en *Mélodie* & en *Harmonie*; car la Rhythmique n'eſt plus rien pour nous, & la Métrique eſt très-peu de choſe, attendu que

nos Vers, dans le Chant, prennent preſque uniquement leur Meſure de la *Muſique*, & perdent le peu qu'ils en ont par eux-mêmes.

Par la Mélodie, on dirige la ſucceſſion des Sons de maniere à produire des Chants agréables. (Voyez Mélodie, Chant, Modulation.)

L'Harmonie conſiſte à unir à chacun des Sons d'une ſucceſſion réguliere deux ou pluſieurs autres Sons, qui frappant l'oreille en même tems, la flattent par leur concours. (Voyez Harmonie.)

On pourroit & l'on devroit peut-être encore diviſer la *Muſique* en *naturelle* & *imitative*. La premiere, bornée au ſeul phyſique des Sons & n'agiſſant que ſur le ſens, ne porte point ſes impreſſions juſqu'au cœur, & ne peut donner que des ſenſations plus ou moins agréables. Telle eſt la Muſique des Chanſons, des Hymnes, des Cantiques, de tous les Chants qui ne ſont que des combinaiſons de Sons Mélodieux, & en genéral toute Muſique qui n'eſt qu'Harmonieuſe.

La ſeconde, par des inflexions vives accentuées, &, pour ainſi dire, parlantes, exprime toutes les paſſions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, ſoumet la Nature entiere à ſes ſavantes imitations, & porte ainſi juſqu'au cœur de l'homme des ſentimens propres à l'émouvoir. Cette Muſique vraiment lyrique & théâtrale étoit celle des anciens Poëmes, & c'eſt de nos jours celle qu'on s'efforce d'appliquer aux Drames qu'on exécute en Chant ſur nos Théâtres. Ce n'eſt que dans cette *Muſique*, & non dans l'Harmonique ou naturelle, qu'on doit chercher la raiſon des effets prodigieux

qu'elle a produits autrefois. Tant qu'on cherchera des effets moraux dans le ſeul phyſique des Sons, on ne les y trouvera point & l'on raiſonnera ſans s'entendre.

Les anciens Ecrivains different beaucoup entr'eux ſur la nature, l'objet, l'étendue & les parties de la *Muſique*. En général, ils donnoient à ce mot un ſens beaucoup plus étendu que celui qui lui reſte aujourd'hui. Non-ſeulement ſous le nom de *Muſique* ils comprenoient, comme on vient de le voir, la Danſe, le Geſte, la Poéſie, mais même la collection de toutes les ſciences. Hermès définit la *Muſique*, la connoiſſance de l'ordre de toutes choſes. C'étoit auſſi la doctrine de l'Ecole de Pythagore & de celle de Platon, qui enſeignoient que tout dans l'Univers étoit *Muſique*. Selon Héſychius, les Athéniens donnoient à tous les Arts le nom de *Muſique*; & tout cela n'eſt plus étonnant depuis qu'un Muſicien moderne a trouvé dans la *Muſique* le principe de tous les rapports & le fondement de toutes les ſciences.

De-là toutes ces *Muſiques* ſublimes dont nous parlent les Philoſophes : *Muſique* divine, *Muſique* des hommes, *Muſique* céleſte, *Muſique* terreſtre, *Muſique* active, *Muſique* contemplative, *Muſique* énonciative, intellective, oratoire, *&c.*

C'eſt ſous ces vaſtes idées qu'il faut entendre pluſieurs paſſages des Anciens ſur la *Muſique*, qui ſeroient inintelligibles dans le ſens que nous donnons aujourd'hui à ce mot.

Il paroît que la *Muſique* a été l'un des premiers Arts : on le trouve mêlé parmi les plus anciens monumens du Genre Humain. Il eſt très-vraiſemblable auſſi que la *Muſique* Vocale a été trouvée avant l'Inſtrumentale, ſi même il y a

jamais eu parmi les Anciens une *Musique* vraiment Instrumentale; c'est-à-dire, faite uniquement pour les Instrumens. Non-seulement les hommes, avant d'avoir trouvé aucun Instrument, ont dû faire des observations sur les différens Tons de leur Voix; mais ils ont dû apprendre de bonne heure par le concert naturel des oiseaux, à modifier leur Voix & leur gosier d'une maniere agréable & mélodieuse. Après cela, les Instrumens à vent ont dû être les premiers inventés. Diodore & d'autres Auteurs en attribuent l'invention à l'observation du sifflement des vents dans les roseaux ou autres tuyaux des plantes. C'est aussi le sentiment de Lucrèce.

At liquidas avium voces imitarier ore
Antè fuit multò, quàm levia carmina cantu
Concelebrare homines possint, aureisque juvare;
Et Zephyri cava per calamorum sibila primùm
Agresteis docuêre cavas inflare cicutas.

A l'égard des autres sortes d'Instrumens, les Cordes sonores sont si communes que les hommes en ont dû observer de bonne heure les différens Tons; ce qui a donné naissance aux Instrumens à Corde. (Voyez CORDE.)

Les Instrumens qu'on bat pour en tirer du Son, comme les Tambours & les Tymbales, doivent leur origine au bruit sourd que rendent les corps creux quand on les frappe.

Il est difficile de sortir de ces généralités pour constater quelque fait sur l'invention de la *Musique* réduite en Art.

Sans remonter au-delà du déluge, plusieurs Anciens attribuent cette invention à Mercure, aussi-bien que celle de la Lyre. D'autres veulent que les Grecs en soient redevables à Cadmus, qui, en se sauvant de la Cour du Roi de Phénicie, amena en Grece la Musicienne Hermione ou Harmonie; d'où il s'ensuivroit que cet Art étoit connu en Phénicie avant Cadmus. Dans un endroit du Dialogue de Plutarque sur la *Musique*, Lysias dit que c'est Amphion qui l'a inventée; dans un autre, Sotérique dit que c'est Apollon; dans un autre encore, il semble en faire honneur à Olympe : on ne s'accorde gueres sur tout cela, & c'est ce qui n'importe pas beaucoup, non plus. A ces premiers inventeurs succéderent Chiron, Démodocus, Hermès, Orphée, qui, selon quelques-uns, inventa la Lyre. Après ceux-là vint Phœmius, puis Terpandre, contemporain de Lycurgue, & qui donna des regles à la *Musique*. Quelques personnes lui attribuent l'invention des premiers Modes. Enfin l'on ajoute Thalès, & Thamiris qu'on dit avoir été l'inventeur de la *Musique* instrumentale.

Ces grands Musiciens vivoient la plupart avant Homere. D'autres plus modernes sont Lasus d'Hermione, Melnippides, Philoxène, Timothée, Phrynnis, Epigonius, Lysandre, Simmicus & Diodore, qui tous ont considérablement perfectionné la *Musique*.

Lasus est, à ce qu'on prétend, le premier qui ait écrit sur cet Art, du tems de Darius Hystaspes. Epigonius inventa l'Instrument de quarante cordes qui portoit son nom. Simmicus inventa aussi un Instrument de trente-cinq cordes, appellé *Simmicium*.

Diodore perfectionna la Flûte & y ajouta de nouveaux trous, & Timothée la Lyre, en y ajoutant une nouvelle corde; ce qui le fit mettre à l'amende par les Lacédémoniens.

Comme les anciens Auteurs s'expliquent fort obscurément sur les inventeurs des Instrumens de *Musique*, ils sont aussi fort obscurs sur les Instrumens mêmes. A peine en connoissons-nous autre chose que les noms. (Voyez INSTRUMENT.)

La *Musique* étoit dans la plus grande estime chez divers Peuples de l'Antiquité, & principalement chez les Grecs, & cette estime étoit proportionnée à la puissance & aux effets surprenans qu'ils attribuoient à cet Art. Leurs Auteurs ne croient pas nous en donner une trop grande idée, en nous disant qu'elle étoit en usage dans le Ciel, & qu'elle faisoit l'amusement principal des Dieux & des ames des Bienheureux. Platon ne craint pas de dire qu'on ne peut faire de changement dans la *Musique* qui n'en soit un dans la constitution de l'Etat; & il prétend qu'on peut assigner les Sons capables de faire naître la bassesse de l'ame, l'insolence & les vertus contraires. Aristote, qui semble n'avoir écrit sa politique que pour opposer ses sentimens à ceux de Platon, est pourtant d'accord avec lui touchant la puissance de la *Musique* sur les mœurs. Le judicieux Polybe nous dit que la *Musique* étoit nécessaire pour adoucir les mœurs des Arcades qui habitoient un pays où l'air est triste & froid; que ceux de Cynete, qui négligerent la *Musique*, surpasserent en cruauté tous les Grecs, & qu'il n'y a point de Ville où l'on ait tant vu de crimes. Athénée nous assure

qu'autrefois toutes les loix divines & humaines, les exhortations à la vertu, la connoiſſance de ce qui concernoit les Dieux & les Héros, les vies & les actions des hommes illuſtres étoient écrites en vers & chantées publiquement par des Chœurs au ſon des Inſtrumens; & nous voyons, par nos Livres ſacrés, que tels étoient, dès les premiers tems, les uſages des Iſraélites. On n'avoit point trouvé de moyen plus efficace pour graver dans l'eſprit des hommes les principes de la morale & l'amour de la vertu; ou plutôt tout cela n'étoit point l'effet d'un moyen prémédité, mais de la grandeur des ſentimens, & de l'élévation des idées qui cherchoient par des accens proportionnés à ſe faire un langage digne d'elles.

La *Muſique* faiſoit partie de l'étude des anciens Pythagoriciens. Ils s'en ſervoient pour exciter le cœur à des actions louables, & pour s'enflammer de l'amour de la vertu. Selon ces Philoſophes, notre ame n'étoit, pour ainſi dire, formée que d'Harmonie, & ils croyoient rétablir, par le moyen de l'Harmonie ſenſuelle, l'Harmonie intellectuelle & primitive des facultés de l'ame; c'eſt-à-dire, celle qui, ſelon eux, exiſtoit en elle avant qu'elle animât nos corps, & lorſqu'elle habitoit les Cieux.

La *Muſique* eſt déchue aujourd'hui de ce degré de puiſſance & de majeſté, au point de nous faire douter de la vérité des merveilles qu'elle opéroit autrefois, quoiqu'atteſtées par les plus judicieux Hiſtoriens & par les plus graves Philoſophes de l'Antiquité. Cependant on retrouve dans l'Hiſtoire moderne quelques faits ſemblables. Si Timothée

excitoit les fureurs d'Alexandre par le Mode Phrygien, & les calmoit par le Mode Lydien, une *Musique* plus moderne renchérissoit encore en excitant, dit-on, dans Erric, Roi de Dannemarck, une telle fureur qu'il tuoit ses meilleurs domestiques. Sans doute ces malheureux étoient moins sensibles que leur Prince à la *Musique*; autrement il eût pu courir la moitié du danger. D'Aubigny rapporte une autre histoire toute pareille à celle de Timothée. Il dit que, sous Henri III, le Musicien Claudin jouant aux noces du Duc de Joyeuse sur le Mode Phrygien, anima, non le Roi, mais un Courtisan qui s'oublia jusqu'à mettre la main aux armes en présence de son Souverain; mais le Musicien se hâta de le calmer en prenant le Mode Hypo-Phrygien. Cela est dit avec autant d'assurance que si le Musicien Claudin avoit pu savoir exactement en quoi consistoit le Mode Phrygien & le Mode Hypo-Phrygien.

Si notre *Musique* a peu de pouvoir sur les affections de l'ame, en revanche elle est capable d'agir physiquement sur les corps, témoin l'histoire de la Tarentule, trop connue pour en parler ici; témoin ce Chevalier Gascon dont parle Boyle, lequel, au son d'une Cornemuse, ne pouvoit retenir son urine; à quoi il faut ajouter ce que raconte le même Auteur de ces femmes qui fondoient en larmes lorsqu'elles entendoient un certain Ton dont le reste des Auditeurs n'étoit point affecté: & je connois à Paris une femme de condition, laquelle ne peut écouter quelque *Musique* que ce soit sans être saisie d'un rire involontaire & convulsif. On lit aussi dans l'Histoire de l'Académie des Sciences de Paris qu'un

qu'un Muſicien fut guéri d'une violente fievre par un Concert qu'on fit dans ſa chambre.

Les Sons agiſſent même ſur les corps inanimés, comme on le voit par le frémiſſement & la réſonnance d'un corps ſonore au ſon d'un autre avec lequel il eſt accordé dans certain rapport. Morhoff fait mention d'un certain Petter Hollandois, qui briſoit un verre au ſon de ſa voix. Kircher parle d'une grande pierre qui frémiſſoit au ſon d'un certain tuyau d'Orgue. Le P. Merſenne parle auſſi d'une ſorte de carreau que le Jeu d'Orgue ébranloit comme auroit pu faire un tremblement de terre. Boyle ajoute que les ſtalles tremblent ſouvent au ſon des Orgues; qu'il les a ſenti frémir ſous ſa main au ſon de l'Orgue ou de la voix, & qu'on l'a aſſuré que celles qui étoient bien faites trembloient toutes à quelque Ton déterminé. Tout le monde a ouï parler du fameux pilier d'une Egliſe de Reims qui s'ébranle ſenſiblement au ſon d'une certaine cloche, tandis que les autres piliers reſtent immobiles; mais ce qui ravit au ſon l'honneur du merveilleux, eſt que ce même pilier s'ébranle également quand on a ôté le batail de la cloche.

Tous ces exemples, dont la plupart appartiennent plus au ſon qu'à la *Muſique*, & dont la Phyſique peut donner quelque explication, ne nous rendent point plus intelligibles ni plus croyables les effets merveilleux & preſque divins que les Anciens attribuent à la *Muſique*. Pluſieurs Auteurs ſe ſont tourmentés pour tâcher d'en rendre raiſon. Wallis les attribue en partie à la nouveauté de l'Art, & les rejette en partie ſur l'exagération des Auteurs. D'autres en font honneur ſeu-

lement à la Poésie. D'autres supposent que les Grecs, plus sensibles que nous par la constitution de leur climat ou par leur maniere de vivre, pouvoient être émus de choses qui ne nous auroient nullement touchés. M. Burette, même en adoptant tous ces faits, prétend qu'ils ne prouvent point la perfection de la *Musique* qui les a produits : il n'y voit rien que de mauvais racleurs de Village n'aient pu faire, selon lui, tout aussi-bien que les premiers Musiciens du monde.

La plupart de ces sentimens sont fondés sur la persuasion où nous sommes de l'excellence de notre *Musique*, & sur le mépris que nous avons pour celle des Anciens. Mais ce mépris est-il lui-même aussi-bien fondé que nous le prétendons? C'est ce qui a été examiné bien des fois, & qui, vu l'obscurité de la matiere & l'insuffisance des juges, auroit grand besoin de l'être mieux. De tous ceux qui se sont mêlés jusqu'ici de cet examen, Vossius, dans son Traité *de viribus cantûs & rhythmi*, paroît être celui qui a le mieux discuté la question & le plus approché de la vérité. J'ai jetté là-dessus quelques idées dans un autre écrit non public encore, où mes idées seront mieux placées que dans cet ouvrage, qui n'est pas fait pour arrêter le Lecteur à discuter mes opinions.

On a beaucoup souhaité de voir quelques fragmens de *Musique* ancienne. Le P. Kircher & M. Burette ont travaillé là-dessus à contenter la curiosité du Public. Pour le mettre plus à portée de profiter de leurs soins, j'ai transcrit dans la *Planche* C deux morceaux de *Musique* Grecque, traduits

en Note moderne par ces Auteurs. Mais qui osera juger de l'ancienne *Musique* sur de tels échantillons ? Je les suppose fideles. Je veux même que ceux qui voudroient en juger connoissent suffisamment le génie & l'accent de la langue Grecque : qu'ils réfléchissent qu'un Italien est juge incompétent d'un Air françois, qu'un François n'entend rien du tout à la Mélodie Italienne ; puis qu'il compare les tems & les lieux, & qu'il prononce s'il l'ose.

Pour mettre le Lecteur à portée de juger des divers Accens musicaux des Peuples, j'ai transcrit aussi dans la *Planche* un Air Chinois tiré du P. du Halde, un Air Persan tiré du Chevalier Chardin, & deux Chansons des Sauvages de l'Amérique tirées du P. Mersenne. On trouvera dans tous ces morceaux une conformité de Modulation avec notre Musique, qui pourra faire admirer aux uns la bonté & l'universalité de nos regles, & peut-être rendre suspecte à d'autres l'intelligence ou la fidélité de ceux qui nous ont transmis ces Airs.

J'ai ajouté dans la même *Planche* le célebre *Rans-des-Vaches*, cet Air si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs Troupes, parce qu'il faisoit fondre en larmes, déserter ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent desir de revoir leur pays. On chercheroit en vain dans cet Air les accens énergiques capables de produire de si étonnans effets. Ces effets, qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet Air à ceux qui l'entendent, & leur rap-

pellant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse, & toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amere d'avoir perdu tout cela. La *Musique* alors n'agit point précisément comme *Musique*, mais comme signe mémoratif. Cet Air, quoique toujours le même, ne produit plus aujourd'hui les mêmes effets qu'il produisoit ci-devant sur les Suisses; parce qu'ayant perdu le goût de leur premiere simplicité, ils ne la regrettent plus quand on la leur rappelle. Tant il est vrai que ce n'est pas dans leur action physique qu'il faut chercher les plus grands effets des Sons sur le cœur humain.

La maniere dont les Anciens notoient leur *Musique* étoit établie sur un fondement très-simple, qui étoit le rapport des chiffres; c'est-à-dire, par les lettres de leur Alphabet: mais au lieu de se borner, sur cette idée, à un petit nombre de caracteres faciles à retenir, ils se perdirent dans des multitudes de signes différens dont ils embrouillerent gratuitement leur *Musique*; en sorte qu'ils avoient autant de manieres de noter que de Genres & de Modes. Boëce prit dans l'Alphabet Latin des caracteres correspondans à ceux des Grecs. Le Pape Grégoire perfectionna sa méthode. En 1024, Gui d'Arezzo, Bénédictin, introduisit l'usage des Portées; (voy. Portée.) sur les Lignes desquelles il marqua les Notes en forme de points; (voyez Notes.) désignant par leur position, l'élévation ou l'abaissement de la voix. Kircher, cependant, prétend que cette invention est antérieure à Gui; & en effet, je n'ai pas vu dans les écrits de ce Moine qu'il se l'attribue: mais il inventa la Gamme, & appliqua aux

Notes de son Hexacorde les noms tirés de l'Hymne de Saint Jean-Baptiste, qu'elles conservent encore aujourd'hui. (Voyez *Pl. G. Fig.* 2.) Enfin cet homme né pour la *Musique* inventa différens Instrumens appellés *Polyplectra*, tels que le Clavecin, l'Epinette, la Vielle, *&c.* (Voyez Gamme.)

Les caracteres de la *Musique* ont, selon l'opinion commune, reçu leur derniere augmentation considérable en 1330; tems où l'on dit que Jean de Muris, appellé mal-à-propos par quelques-uns *Jean de Meurs* ou *de Muria*, Docteur de Paris, quoique Gesner le fasse Anglois, inventa les différentes figures des Notes qui désignent la durée ou la quantité, & que nous appellons aujourd'hui Rondes, Blanches, Noires, *&c.* Mais ce sentiment, bien que très-commun, me paroît peu fondé, à en juger par son Traité de *Musique*, intitulé: *Speculum Musicæ*, que j'ai eu le courage de lire presque entier, pour y constater l'invention que l'on attribue à cet Auteur. Au reste ce grand Musicien a eu, comme le Roi des Poëtes, l'honneur d'être réclamé par divers Peuples; car les Italiens le prétendent aussi de leur Nation, trompés apparemment par une fraude ou une erreur de Bontempi qui le dit *Perugino* au lieu de *Parigino*.

Lasus est, ou paroît être, comme il est dit ci-dessus, le premier qui ait écrit sur la *Musique* : mais son ouvrage est perdu, aussi-bien que plusieurs autres livres des Grecs & des Romains sur la même matiere. Aristoxène, disciple d'Aristote & chef de secte en *Musique*, est le plus ancien Auteur qui nous reste sur cette science. Après lui vient Euclide d'Alexandrie. Aristide Quintilien écrivoit après Ciceron. Aly-

pius vient enſuite; puis Gaudentius, Nicomaque & Bacchius.

Marc Meibomius nous a donné une belle édition de ces ſept Auteurs Grecs avec la traduction Latine & des Notes.

Plutarque a écrit un Dialogue ſur la *Muſique*. Ptolomée, célebre Mathématicien, écrivit en Grec les principes de l'Harmonie vers le tems de l'Empereur Antonin. cet Auteur garde un milieu entre les Pythagoriciens & les Ariſtoxéniens. Long-tems après, Manuel Bryennius écrivit auſſi ſur le même ſujet.

Parmi les Latins, Boëce a écrit du tems de Théodoric; & non loin du même tems, Martianus, Caſſiodore & Saint Auguſtin.

Les Modernes ſont en grand nombre. Les plus connus ſont, Zarlin, Salinas, Valgulio, Galilée, Mei, Doni, Kircher, Merſenne, Parran, Perrault, Wallis, Deſcartes, Holder, Mengoli, Malcolm, Burette, Valloti; enfin M. Tartini, dont le livre eſt plein de profondeur, de génie, de longueurs & d'obſcurité; & M. Rameau, dont les écrits ont ceci de ſingulier, qu'ils ont fait une grande fortune ſans avoir été lus de perſonne. Cette lecture eſt d'ailleurs devenue abſolument ſuperflue depuis que M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au Public le ſyſtême de la Baſſe-fondamentale, la ſeule choſe utile & intelligible qu'on trouve dans les écrits de ce Muſicien.

MUTATIONS ou MUANCES, Μεταβολαὶ. On appelloit ainſi, dans la *Muſique* ancienne, généralement tous les paſſages d'un ordre ou d'un ſujet de Chant à un autre. Ariſtoxène définit la *Mutation* une eſpece de paſſion dans l'ordre

de la Mélodie; Bacchius, un changement de sujet, ou la transposition du semblable dans un lieu dissemblable; Aristide Quintilien, une variation dans le systême proposé, & dans le caractere de la voix; Martianus Cappella, une transition de la voix dans un autre ordre de Sons.

Toutes ces définitions, obscures & trop générales, ont besoin d'être éclaircies par les divisions; mais les Auteurs ne s'accordent pas mieux sur ces divisions que sur la définition même. Cependant on recueille à-peu-près que toutes ces *Mutations* pouvoient se réduire à cinq especes principales. 1°. *Mutation* dans le Genre, lorsque le Chant passoit, par exemple, du Diatonique au Chromatique ou à l'Enharmonique, & réciproquement. 2°. Dans le systême, lorsque la Modulation unissoit deux Tétracordes disjoints ou en séparoit deux conjoints; ce qui revient au passage du Béquarre au Bémol, & réciproquement. 3°. Dans le Mode, quand on passoit, par exemple, du Dorien au Phrygien ou au Lydien, & réciproquement, &c. 4°. Dans le Rhythme, quand on passoit du vîte au lent, ou d'une Mesure à une autre. 5°. Enfin dans la Mélopée, lorsqu'on interrompoit un Chant grave, sérieux, magnifique, par un Chant enjoué, gai, impétueux, &c.



N.

NATUREL, *adj.* Ce mot en Musique a plusieurs sens. 1°. Musique *Naturelle* est celle que forme la voix humaine par opposition à la Musique artificielle qui s'exécute avec des Instrumens. 2°. On dit qu'un Chant est *Naturel*, quand il est aisé, doux, gracieux, facile : qu'une Harmonie est *Naturelle*, quand elle a peu de renversemens, de Dissonances ; qu'elle est produite par les cordes essentielles & *Naturelles* du Mode. 3°. *Naturel* se dit encore de tout Chant qui n'est ni forcé ni baroque, qui ne va ni trop haut ni trop bas, ni trop vîte ni trop lentement. 4°. Enfin la signification la plus commune de ce mot, & la seule dont l'Abbé Brossard n'a point parlé, s'applique aux Tons ou Modes dont les Sons se tirent de la Gamme ordinaire sans aucune altération : de sorte qu'un Mode *Naturel* est celui où l'on n'emploie ni Dièse ni Bémol. Dans le sens exact il n'y auroit qu'un seul Ton *Naturel*, qui seroit celui d'*ut* ou de *C* Tierce majeure; mais on étend le nom de *Naturels* à tous les Tons dont les cordes essentielles, ne portant ni Dièses ni Bémols, permettent qu'on n'arme la Clef ni de l'un ni de l'autre : tels sont les Modes majeurs de *G* & de *F*, les Modes mineurs d'*A* & de *D*. &c. (Voyez CLEFS TRANSPOSÉES, MODES, TRANSPOSITIONS.)

Les Italiens notent toujours leur Récitatif au *Naturel*, les changemens de Tons y étant si fréquens & les Modula-

tions

tions si serrées que, de quelque maniere qu'on armât la Clef pour un Mode, on n'épargneroit ni Dièses ni Bémols pour les autres, & l'on se jetteroit, pour la suite de la Modulation, dans des confusions de signes très-embarrassantes, lorsque les Notes altérées à la Clef par un signe se trouveroient altérées par le signe contraire accidentellement. (Voyez RÉCITATIF.)

Solfier au *Naturel*, c'est solfier par les noms *Naturels* des Sons de la Gamme ordinaire, sans égard au Ton où l'on est. (*Voyez* SOLFIER.)

NETE, *s. f.* C'étoit, dans la Musique Grecque, la quatrieme corde ou la plus aiguë de chacun des trois Tétracordes qui suivoient les deux premiers du grave à l'aigu.

Quand le troisieme Tétracorde étoit conjoint avec le second, c'étoit le Tétracorde Synnéménon, & sa *Nete* s'appelloit *Nete-Synnéménon.*

Ce troisieme Tétracorde portoit le nom de Diézeugménon quand il étoit disjoint ou séparé du second par l'Intervalle d'un *Ton*, & sa *Nete* s'appelloit *Nete-Diézeugménon.*

Enfin le quatrieme Tétracorde portant toujours le nom d'Hyperboléon, sa *Nete* s'appelloit aussi toujours *Nete-Hyperboléon.*

A l'égard des deux premiers Tétracordes, comme ils étoient toujours conjoints, ils n'avoient point de *Nete* ni l'un ni l'autre : la quatrieme corde du premier, étant toujours la premiere du second, s'appelloit Hypate-Méson ; & la quatrieme corde du second, formant le milieu du systême, s'appelloit Mèse.

Nete, dit Boëce, *quasi neate*, *id est*, *inferior*; car les Anciens dans leurs Diagrammes mettoient en haut les Sons graves, & en bas les Sons aigus.

NÉTOIDES. Sons aigus. (Voyez LEPSIS.)

NEUME, *s. f.* Terme de Plain-Chant. La *Neume* est une espece de courte récapitulation du Chant d'un Mode, laquelle se fait à la fin d'une Antienne par une simple variété de Sons & sans y joindre aucunes paroles. Les Catholiques autorisent ce singulier usage sur un passage de Saint Augustin, qui dit, que ne pouvant trouver des paroles dignes de plaire à Dieu, l'on fait bien de lui adresser des Chants confus de jubilation. « Car à qui convient une telle jubilation sans paroles, si ce n'est à l'Être ineffable ? & comment célébrer cet Être ineffable, lorsqu'on ne peut ni se taire, ni rien trouver dans ses transports qui les exprime, si ce n'est des Sons inarticulés » ?

NEUVIEME, *s. f.* Octave de la Seconde. Cet Intervalle porte le nom de *Neuvieme*, parce qu'il faut former neuf Sons consécutifs pour arriver Diatoniquement d'un de ses deux termes à l'autre. La *Neuvieme* est majeure ou mineure, comme la Seconde dont elle est la Réplique. (Voy. SECONDE.)

Il y a un Accord par supposition qui s'appelle Accord de *Neuvieme*, pour le distinguer de l'Accord de Seconde, qui se prépare, s'accompagne & se sauve différemment. L'Accord de *Neuvieme* est formé par un Son mis à la Basse, une Tierce au-dessous de l'Accord de Septieme; ce qui fait que la Septieme elle-même fait *Neuvieme* sur ce nouveau Son. La *Neuvieme* s'accompagne, par conséquent, de Tierce,

de Quinte, & quelquefois de Septieme. La quatrieme Note du Ton est généralement celle sur laquelle cet Accord convient le mieux ; mais on la peut placer par-tout dans des entrelacemens Harmoniques. La Basse doit toujours arriver en montant à la Note qui porte *Neuvieme* ; la Partie qui fait la *Neuvieme* doit syncoper, & sauve cette *Neuvieme* comme une Septieme en descendant Diatoniquement d'un Degré sur l'Octave, si la Basse reste en place, ou sur la Tierce, si la Basse descend de Tierce. (Voyez ACCORD, SUPPOSITION, SYNCOPE.)

En Mode mineur l'Accord sensible sur la Médiante perd le nom d'Accord de *Neuvieme* & prend celui de Quinte superflue. (Voyez QUINTE SUPERFLUE.)

NIGLARIEN, *adj.* Nom d'un Nome ou Chant d'une Mélodie efféminée & molle, comme Aristophane le reproche à Philoxène son Auteur.

NOELS. Sortes d'Airs destinés à certains Cantiques que le peuple chante aux Fêtes de Noël. Les Airs des *Noëls* doivent avoir un caractere champêtre & pastoral convenable à la simplicité des paroles, & à celle des Bergers qu'on suppose les avoir chantés en allant rendre hommage à l'Enfant Jésus dans la Crêche.

NŒUDS. On appelle *Nœuds* les points fixes dans lesquels une corde sonore mise en vibration se divise en aliquotes vibrantes, qui rendent un autre Son que celui de la corde entiere. Par exemple, si de deux cordes dont l'une sera triple de l'autre, on fait sonner la plus petite, la grande répondra, non par le Son qu'elle a comme corde entiere, mais

par l'uniſſon de la plus petite ; parce qu'alors cette grande corde, au lieu de vibrer dans ſa totalité, ſe diviſe, & ne vibre que par chacun de ſes tiers. Les points immobiles qui ſont les diviſions & qui tiennent en quelque ſorte lieu de Chevalets ſont ce que M. Sauveur a nommé les *Nœuds*, & il a nommé *Ventres* les points milieux de chaque aliquote où la vibration eſt la plus grande & où la corde s'écarte le plus de la ligne de repos.

Si, au lieu de faire ſonner une autre corde plus petite, on diviſe la grande au point d'une de ſes aliquotes par un obſtacle léger qui la gêne ſans l'aſſujettir, le même cas arrivera encore en faiſant ſonner une des deux parties ; car alors les deux réſonneront à l'uniſſon de la petite, & l'on verra les mêmes *Nœuds* & les mêmes *Ventres* que ci-devant.

Si la petite partie n'eſt pas aliquote immédiate de la grande, mais qu'elles aient ſeulement une aliquote commune ; alors elles ſe diviſeront toutes deux ſelon cette aliquote commune, & l'on verra des *Nœuds* & des *Ventres*, même dans la petite partie.

Si les deux parties ſont incommenſurables, c'eſt-à-dire, qu'elles n'aient aucune aliquote commune ; alors il n'y aura aucune réſonnance ; ou il n'y aura que celle de la petite partie, à moins qu'on ne frappe aſſez fort pour forcer l'obſtacle, & faire réſonner la corde entiere.

M. Sauveur trouva le moyen de montrer ces *Ventres* & ces *Nœuds* à l'Académie, d'une maniere très-ſenſible, en mettant ſur la corde des papiers de deux couleurs, l'une aux diviſions des *Nœuds*, & l'autre au milieu des *Ventres* ;

car alors au Son de l'aliquote on voyoit toujours tomber les papiers des *Ventres* & ceux des *Nœuds* rester en place. (Voy. *Pl.* M. *Fig.* 6.)

NOIRE, *s. f.* Note de Musique qui se fait ainsi ♩ ou ainsi ♩, & qui vaut deux Croches ou la moitié d'une Blanche. Dans nos anciennes Musiques on se servoit de plusieurs sortes de *Noires ; Noire* à queue, *Noire* quarrée, *Noire* en losange. Ces deux dernieres especes sont demeurées dans le Plain-Chant ; mais dans la Musique on ne se sert plus que de la *Noire* à queue. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

NOME, *s. m.* Tout Chant déterminé par des regles qu'il n'étoit pas permis d'enfreindre, portoit chez les Grecs le nom de *Nome.*

Les *Nomes* empruntoient leur dénomination ; 1°. ou de certains peuples ; *Nome* Eolien, *Nome* Lydien : 2°. ou de la Nature du Rhythme ; *Nome* Orthien, *Nome* Dactylique, *Nome* Trochaïque : 3°. ou de leurs inventeurs ; *Nome* Hiéracien, *Nome* Polymnestan : 4°. ou de leurs sujets ; *Nome* Pythien, *Nome* Comique : 5°. ou enfin de leur Mode ; *Nome* Hypatoïde ou grave, *Nome* Nétoïde ou aigu, &c.

Il y avoit des *Nomes* Bipartites qui se chantoient sur deux Modes ; il y avoit même un *Nome* appellé Tripartite, duquel Sacadas ou Clonas fut l'inventeur, & qui se chantoit sur trois Modes, savoir le Dorien, le Phrygien, & le Lydien. (Voyez CHANSON, MODE.)

NOMION. Sorte de Chanson d'amour chez les Grecs. (Voyez CHANSON.)

NOMIQUE, *adj.* Le Mode *Nomique* ou le genre de style

Musical qui portoit ce nom, étoit consacré, chez les Grecs, à Apollon Dieu des Vers & des Chansons, & l'on tâchoit d'en rendre les Chants brillans & dignes du Dieu auquel ils étoient consacrés. (V. Mode, Mélopée, Style.)

NOMS des Notes. (Voyez Solfier.)

NOTES, *s. f.* Signes ou caracteres dont on se sert pour Noter, c'est-à-dire, pour écrire la Musique.

Les Grecs se servoient des lettres de leur Alphabet pour noter leur Musique. Or comme ils avoient vingt-quatre lettres, & que leur plus grand systême, qui dans un même Mode n'étoit que de deux Octaves, n'excédoit pas le nombre de seize Sons, il sembleroit que l'Alphabet devoit être plus que suffisant pour les exprimer, puisque leur Musique n'étant autre chose que leur Poésie notée, le Rhythme étoit suffisamment déterminé par le Mètre, sans qu'il fût besoin pour cela de valeurs absolues & de signes propres à la Musique; car, bien que par surabondance ils eussent aussi des caracteres pour marquer les divers pieds, il est certain que la Musique vocale n'en avoit aucun besoin, & la Musique instrumentale n'étant qu'une Musique vocale jouée par des Instrumens, n'en avoit pas besoin non plus, lorsque les paroles étoient écrites ou que le Symphoniste les savoit par cœur.

Mais il faut remarquer, en premier lieu, que les deux mêmes Sons étant tantôt à l'extrémité & tantôt au milieu du troisieme Tétracorde selon le lieu où se faisoit la Disjonction, (voyez ce mot,) on donnoit à chacun de ces Sons des noms & des signes qui marquoient ces diverses situations; secondement que ces seize Sons n'étoient pas tous les

mêmes dans les trois Genres, qu'il y en avoit de communs aux trois & de propres à chacun, & qu'il faloit, par conséquent, des *Notes* pour exprimer ces différences; troisiémement, que la Musique se notoit pour les Instrumens autrement que pour les Voix, comme nous avons encore aujourd'hui pour certains Instrumens à cordes une tablature qui ne ressemble en rien à celle de la Musique ordinaire; enfin, que les Anciens ayant jusqu'à quinze Modes différens, selon le dénombrement d'Alypius, (voyez Mode.) il falut approprier des caracteres à chaque Mode, comme on le voit dans les Tables du même Auteur. Toutes ces modifications exigeoient des multitudes de signes auxquels les vingt-quatre lettres étoient bien éloignées de suffire. De-là la nécessité d'employer les mêmes lettres pour plusieurs sortes de *Notes*; ce qui les obligea de donner à ces lettres différentes situations, de les accoupler, de les mutiler, de les alonger en divers sens. Par exemple, la lettre *Pi* écrite de toutes ces manieres Π, ⊔, ⊐, Γ, ⅂, exprimoit cinq différentes *Notes*. En combinant toutes les modifications qu'exigeoient ces diverses circonstances, on trouve jusqu'à 1620 différentes *Notes*: nombre prodigieux, qui devoit rendre l'étude de la Musique de la plus grande difficulté. Aussi l'étoit-elle selon Platon, qui veut que les jeunes gens se contentent de donner deux ou trois ans à la Musique, seulement pour en apprendre les rudimens. Cependant les Grecs n'avoient pas un si grand nombre de caracteres, mais la même *Note* avoit quelquefois différentes significations selon les occasions: ainsi le même caractere qui marque la Proslambanomene du Mode

Lydien, marque la Parhypate-Méson du Mode Hypo-Iaſtien; l'Hypate-Méſon de l'Hypo-Phrygien, le Lychanos-Hypaton de l'Hypo-Lydien, la Parhypate-Hypaton de l'Iaſtien, & l'Hypate-Hypaton du Phrygien. Quelquefois auſſi la *Note* change, quoique le Son reſte le même; comme, par exemple, la Proſlambanomene de l'Hypo-Phrygien, laquelle a un même ſigne dans les Modes Hyper-Phrygien, Hyper-Dorien, Phrygien, Dorien, Hypo-Phygien, & Hypo-Dorien, & un autre même ſigne dans les Modes Lydien & Hypo-Lydien.

On trouvera (*Pl.* H. *Fig.* 1.) la Table des *Notes* du Genre Diatonique dans le Mode Lydien, qui étoit le plus uſité; ces *Notes* ayant été préférées à celles des autres Modes par Bacchius, ſuffiſent pour entendre tous les exemples qu'il donne dans ſon ouvrage; & la Muſique des Grecs n'étant plus en uſage, cette Table ſuffit auſſi pour déſabuſer le Public, qui croit leur maniere de noter tellement perdue que cette Muſique nous ſeroit maintenant impoſſible à déchiffrer. Nous la pourrions déchiffrer tout auſſi exactement que les Grecs mêmes auroient pu faire: mais la phraſer, l'accentuer, l'entendre, la juger; voilà ce qui n'eſt plus poſſible à perſonne & qui ne le deviendra jamais. En toute Muſique, ainſi qu'en toute Langue, déchiffrer & lire ſont deux choſes très-différentes.

Les Latins, qui, à l'imitation des Grecs, noterent auſſi la Muſique avec les lettres de leur Alphabet, retrancherent beaucoup de cette quantité de *Notes*; le Genre Enharmonique ayant tout-à-fait ceſſé d'être pratiqué, & pluſieurs Modes n'étant plus

en uſage. Il paroît que Boëce établit l'uſage de quinze lettres ſeulement, & Grégoire Evêque de Rome, conſidérant que les rapports des Sons ſont les mêmes dans chaque Octave, réduiſit encore ces quinze *Notes* aux ſept premieres lettres de l'Alphabet, que l'on répétoit en diverſes formes d'une Octave à l'autre.

Enfin dans l'onzieme ſiecle un Bénédictin d'Arezzo, nommé Gui, ſubſtitua à ces lettres des points poſés ſur différentes lignes paralleles, à chacune deſquelles une lettre ſervoit de Clef. Dans la ſuite on groſſit ces points, on s'aviſa d'en poſer auſſi dans les eſpaces compris entre ces lignes, & l'on multiplia, ſelon le beſoin, ces lignes & ces eſpaces. (Voyez PORTÉE.) A l'égard des noms donnés aux *Notes*, voyez SOLFIER.

Les *Notes* n'eurent, durant un certain tems, d'autre uſage que de marquer les Degrés & les différences de l'Intonation. Elles étoient toutes, quant à la durée, d'égale valeur, & ne recevoient à cet égard d'autres différences que celles des ſyllabes longues & breves ſur leſquelles on les chantoit : c'eſt à-peu-près dans cet état qu'eſt demeuré le Plain-Chant des Catholiques juſqu'à ce jour ; & la Muſique des Pſeaumes, chez les Proteſtans, eſt plus imparfaite encore ; puiſqu'on n'y diſtingue pas même dans l'uſage, les Longues des Breves ou les Rondes des Blanches, quoiqu'on y ait conſervé ces deux figures.

Cette indiſtinction de figures dura, ſelon l'opinion commune, juſqu'en 1338, que Jean de Muris Docteur & Chanoine de Paris, donna, à ce qu'on prétend, différentes figures aux *Notes*, pour marquer les rapports de durée qu'elles

devoient avoir entr'elles : il inventa auſſi certains ſignes de Meſure appellés Modes ou Prolations, pour déterminer, dans le cours d'un Chant, ſi le rapport des Longues aux Breves ſeroit double ou triple, &c. Pluſieurs de ces figures ne ſubſiſtent plus ; on leur en a ſubſtitué d'autres en différens tems. (Voy. MESURE, TEMS, VALEUR DES NOTES.) Voyez auſſi au mot *Muſique*, ce que j'ai dit de cette opinion.

Pour lire la Muſique écrite par nos *Notes*, & la rendre exactement, il y a huit choſes à conſidérer : ſavoir ; 1. La Clef & ſa poſition. 2. Les Dièſes ou Bémols qui peuvent l'accompagner. 3. Le lieu ou la poſition de chaque *Note*. 4. Son Intervalle, c'eſt-à-dire, ſon rapport à celle qui précede, ou à la Tonique, ou à quelque *Note* fixe dont on ait le Ton. 5. Sa figure, qui détermine ſa valeur. 6. Le Tems où elle ſe trouve & la place qu'elle y occupe. 7. Le Dièſe, Bémol ou Béquarre accidentel qui peut la précéder. 8. L'eſpece de la Meſure & le caractere du Mouvement. Et tout cela, ſans compter ni la parole ou la ſyllabe à laquelle appartient chaque *Note*, ni l'Accent ou l'expreſſion convenable au ſentiment ou à la penſée. Une ſeule de ces huit obſervations omiſe peut faire détonner ou chanter hors de Meſure.

La Muſique a eu le ſort des Arts qui ne ſe perfectionnent que lentement. Les inventeurs des *Notes* n'ont ſongé qu'à l'état où elle ſe trouvoit de leur tems, ſans ſonger à celui où elle pouvoit parvenir, & dans la ſuite leurs ſignes ſe ſont trouvés d'autant plus défectueux que l'Art s'eſt plus perfectionné. A meſure qu'on avançoit, on établiſſoit de nouvelles regles pour remédier aux inconvéniens préſens ; en multipliant

les ſignes, on a multiplié les difficultés, & à force d'additions & de chevilles, on a tiré d'un principe aſſez ſimple un ſyſtême fort embrouillé & fort mal aſſorti.

On peut en réduire les défauts à trois principaux. Le premier eſt dans la multitude des ſignes & de leurs combinaiſons, qui ſurchargent tellement l'eſprit & la mémoire des commençans, que l'oreille eſt formée, & les organes ont acquis l'habitude & la facilité néceſſaires, long-tems avant qu'on ſoit en état de chanter à Livre ouvert ; d'où il ſuit que la difficulté eſt toute dans l'attention aux regles & nullement dans l'exécution du Chant. Le ſecond eſt le peu d'évidence dans l'eſpece des Intervalles, majeurs, mineurs, diminués, ſuperflus, tous indiſtinctement confondus dans les mêmes poſitions : défaut d'une telle influence, que non-ſeulement il eſt la principale cauſe de la lenteur du progrès des Ecoliers; mais encore qu'il n'eſt aucun Muſicien formé, qui n'en ſoit incommodé dans l'exécution. Le troiſieme eſt l'extrême diffuſion des caracteres & le trop grand volume qu'ils occupent; ce qui, joint à ces Lignes, à ces Portées ſi incommodes à tracer, devient une ſource d'embarras de plus d'une eſpece. Si le premier avantage des ſignes d'inſtitution eſt d'être clairs, le ſecond eſt d'être concis, quel jugement doit-on porter d'un ordre de ſignes à qui l'un & l'autre manquent ?

Les Muſiciens, il eſt vrai, ne voient point tout cela. L'uſage habitue à tout. La Muſique pour eux n'eſt pas la ſcience des Sons ; c'eſt celle des Noires, des Blanches, des Croches, &c. Dès que ces figures ceſſeroient de frapper

leurs yeux, ils ne croiroient plus voir de la Musique. D'ailleurs, ce qu'ils ont appris difficilement, pourquoi le rendroient-ils facile aux autres ? Ce n'est donc pas le Musicien qu'il faut consulter ici; mais l'homme qui sait la Musique & qui a réfléchi sur cet Art.

Il n'y a pas deux avis dans cette derniere Classe sur les défauts de notre *Note ;* mais ces défauts sont plus aisés à connoître qu'à corriger. Plusieurs ont tenté jusqu'à présent cette correction sans succès. Le Public, sans discuter beaucoup l'avantage des signes qu'on lui propose, s'en tient à ceux qu'il trouve établis, & préférera toujours une mauvaise maniere de savoir à une meilleure d'apprendre.

Ainsi de ce qu'un nouveau systême est rebuté, cela ne prouve autre chose, sinon que l'Auteur est venu trop tard ; & l'on peut toujours discuter & comparer les deux systêmes, sans égard en ce point au jugement du Public.

Toutes les manieres de *Noter* qui n'ont pas eu pour premiere loi l'évidence des Intervalles, ne me paroissent pas valoir la peine d'être relevées. Je ne m'arrêterai donc point à celle de M. Sauveur qu'on peut voir dans les Mémoires de l'Académie des Sciences, année 1721, ni à celle de M. Demaux donnée quelques années après. Dans ces deux systêmes, les Intervalles étant exprimés par des signes tout-à-fait arbitraires, & sans aucun vrai rapport à la chose représentée, échappent aux yeux les plus attentifs & ne peuvent se placer que dans la mémoire ; car que font des têtes différemment figurées, & des queues différemment dirigées aux Intervalles qu'elles doivent exprimer ? De tels signes n'ont

rien en eux qui doive les faire préférer à d'autres; la netteté de la figure & le peu de place qu'elle occupe sont des avantages qu'on peut trouver dans un système tout différent; le hasard a pu donner les premiers signes, mais il faut un choix plus propre à la chose dans ceux qu'on leur veut substituer. Ceux qu'on a proposés en 1743 dans un petit ouvrage intitulé, *Dissertation sur la Musique moderne*, ayant cet avantage, leur simplicité m'invite à en exposer le système abrégé dans cet article.

Les caracteres de la Musique ont un double objet; savoir, de représenter les Sons, 1°. selon leurs divers Intervalles du grave à l'aigu; ce qui constitue le Chant & l'Harmonie. 2°. Et selon leurs durées relatives du vîte au lent; ce qui détermine le Tems & la Mesure.

Pour le premier point, de quelque maniere que l'on retourne & combine la Musique écrite & réguliere, on n'y trouvera jamais que des combinaisons des sept *Notes* de la Gamme portées à diverses Octaves ou transposées sur différens Degrés selon le Ton & le Mode qu'on aura choisi. L'Auteur exprime ces sept Sons par les sept premiers chiffres; de sorte que le chiffre 1 forme la *Note ut*, le 2 la *Note re*, le 3 la *Note mi*, &c. & il les traverse d'une ligne horisontale comme on voit dans la Planche F. *Fig.* 1.

Il écrit au-dessus de la Ligne les *Notes* qui, continuant de monter, se trouveroient dans l'Octave supérieure: ainsi l'*ut* qui suivroit immédiatement le *si* en montant d'un semi-Ton doit être au-dessus de la Ligne de cette maniere $\overline{}^{1}$; & de même, les *Notes* qui appartiennent à l'Octave aiguë

dont cet *ut* eſt le commencement, doivent toutes être au-deſſus de la même Ligne. Si l'on entroit dans une troiſieme Octave à l'aigu, il ne faudroit qu'en traverſer les *Notes* par une ſeconde ligne accidentelle au-deſſus de la premiere. Voulez-vous, au contraire, deſcendre dans les Octaves inférieures à celle de la ligne principale? Ecrivez immédiatement au-deſſous de cette ligne les *Notes* de l'Octave qui la ſuit en deſcendant : ſi vous deſcendez encore d'une Octave, ajoutez une ligne au-deſſous, comme vous en avez mis une au-deſſus pour monter, &c. Au moyen de trois lignes ſeulement vous pouvez parcourir l'étendue de cinq Octaves; ce qu'on ne ſauroit faire dans la Muſique ordinaire à moins de 18 lignes.

On peut même ſe paſſer de tirer aucune ligne. On place toutes les *Notes* horiſontalement ſur le même rang. Si l'on trouve une *Note* qui paſſe, en montant, le *ſi* de l'Octave où l'on eſt, c'eſt-à-dire, qui entre dans l'Octave ſupérieure, on met un point ſur cette *Note*. Ce point ſuffit pour toutes les *Notes* ſuivantes qui demeurent ſans interruption dans l'Octave où l'on eſt entré. Que ſi l'on redeſcend d'une Octave à l'autre, c'eſt l'affaire d'un autre point ſous la *Note* par laquelle on y rentre, &c. On voit dans l'exemple ſuivant le progrès de deux Octaves tant en montant qu'en deſcendant, notées de cette maniere.

$1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 7\ \dot{1}\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 7\ \dot{1}\ \underset{\cdot}{7}\ 6\ 5\ 4\ 3\ 2\ 1\ \underset{\cdot}{7}\ 6\ 5\ 4\ 3\ 2\ 1.$

La premiere maniere de *Noter* avec des lignes convient pour les Muſiques fort travaillées & fort difficiles, pour les

grandes Partitions, &c. La ſeconde avec des points eſt propre aux Muſiques plus ſimples & aux petits Airs : mais rien n'empêche qu'on nepuiſſe à ſa volonté l'employer à la place de l'autre, & l'Auteur s'en eſt ſervi pour tranſcrire la fameuſe Ariette l'*Objet qui regne dans mon ame*, qu'on trouve *Notée* en Partition par les Chiffres de cet Auteur à la fin de ſon ouvrage.

Par cette méthode tous les Intervalles deviennent d'une évidence dont rien n'approche ; les Octaves portent toujours le même chiffre, les Intervalles ſimples ſe reconnoiſſent toujours dans leurs doubles ou compoſés : on reconnoît d'abord dans la dixieme $\overset{3}{+}$ ou $1\dot{3}$ que c'eſt l'Octave de la Tierce majeure : les Intervalles majeurs ne peuvent jamais ſe confondre avec les mineurs ; 24 ſera éternellement une Tierce mineure, 46 éternellement une Tierce majeure ; la poſition ne fait rien à cela.

Après avoir ainſi réduit toute l'étendue du Clavier ſous un beaucoup moindre volume avec des ſignes beaucoup plus clairs, on paſſe aux tranſpoſitions.

Il n'y a que deux Modes dans notre Muſique. Qu'eſt-ce que chanter ou jouer en *re* majeur ? C'eſt tranſporter l'Echelle ou la Gamme d'*ut* un Ton plus haut, & la placer ſur *re* comme Tonique ou Fondamentale. Tous les rapports qui appartenoient à l'*ut* paſſent au *re* par cette tranſpoſition. C'eſt pour exprimer ce ſyſtême de rapports hauſſé ou baiſſé, qu'il a tant falu d'altérations de Dièſes ou de Bémols à la Clef. L'Auteur du nouveau ſyſtême ſupprime tout d'un coup tous ces embarras : le ſeul mot *re* mis en tête & à la marge, avertit que la piece eſt en *re* majeur, & comme

alors le *re* prend tous les rapports qu'avoit l'*ut*, il en prend aussi le signe & le nom; il se marque avec le chiffre 1, & toute son Octave suit par les chiffres 2, 3, 4, &c. comme ci-devant. Le *re* de la marge lui sert de Clef; c'est la touche *re* ou D du Clavier naturel : mais ce même *re* devenu Tonique sous le nom d'*ut* devient aussi la Fondamentale du Mode.

Mais cette Fondamentale, qui est Tonique dans les Tons majeurs, n'est que Médiante dans les Tons mineurs; la Tonique, qui prend le nom de *la*, se trouvant alors une Tierce mineure au-dessous de cette Fondamentale. Cette distinction se fait par une petite ligne horisontale qu'on tire sous la Clef. *Re* sans cette ligne désigne le Mode majeur de *re*; mais *Re* sous-ligné désigne le Mode mineur de *si* dont ce *Re* est Médiante. Au reste, cette distinction, qui ne sert qu'à déterminer nettement le Ton par la Clef, n'est pas plus nécessaire dans le nouveau systême que dans la *Note* ordinaire où elle n'a pas lieu. Ainsi quand on n'y auroit aucun égard, on n'en solfieroit pas moins exactement.

Au lieu des noms mêmes des *Notes* on pourroit se servir pour Clefs des lettres de la Gamme qui leur répondent; C pour *ut*, D pour *re*, &c. (Voyez GAMME.)

Les Musiciens affectent beaucoup de mépris pour la méthode des Transpositions, sans doute, parce qu'elle rend l'Art trop facile. L'Auteur fait voir que ce mépris est mal fondé; que c'est leur méthode qu'il faut mépriser, puisqu'elle est pénible en pure perte, & que les Transpositions, dont il montre les avantages, sont, même sans qu'ils y songent,

la

la véritable regle que ſuivent tous les grands Muſiciens & les bons Compoſiteurs. (Voyez Transposition.)

Le Ton, le Mode & tous leurs rapports bien déterminés, il ne ſuffit pas de faire connoître toutes les *Notes* de chaque Octave, ni le paſſage d'une Octave à l'autre par des ſignes précis & clairs ; il faut encore indiquer le lieu du Clavier qu'occupent ces Octaves. Si j'ai d'abord un *ſol* à entonner, il faut ſavoir lequel ; car il y en a cinq dans le Clavier, les uns hauts, les autres moyens, les autres bas, ſelon les différentes Octaves. Ces Octaves ont chacune leur lettre, & l'une de ces lettres miſe ſur la ligne qui ſert de Portée marque à quelle Octave appartient cette ligne, & conſéquemment les Octaves qui ſont au-deſſus & au-deſſous. Il faut voir la figure qui eſt à la fin du Livre & l'explication qu'en donne l'Auteur, pour ſe mettre en cette partie au fait de ſon ſyſtême, qui eſt des plus ſimples.

Il reſte, pour l'expreſſion de tous les Sons poſſibles dans notre ſyſtême muſical, à rendre les altérations accidentelles amenées par la Modulation ; ce qui ſe fait bien aiſément. Le Dièſe ſe forme en traverſant la *Note* d'un trait montant de gauche à droite de cette maniere ; *fa* Dièſe 4 : *ut* Dièſe 1. On marque le Bémol par un ſemblable trait deſcendant ; *ſi* Bémol, 7* : *mi* Bémol, 3*. A l'égard du Béquarre, l'Auteur le ſupprime, comme un ſigne inutile dans ſon ſyſtême.

* Ces deux chiffres 7 & 3 doivent être croiſés en ſens contraire ; c'eſt-à-dire que la ligne qui les croiſe doit, du haut à gauche, paſſer à la droite en deſcendant. Il faudroit deux poinçons exprès pour cela.

Cette partie ainſi remplie, il faut venir au Tems ou à la Meſure. D'abord l'Auteur fait main-baſſe ſur cette foule de différentes Meſures dont on a ſi mal-à-propos chargé la Muſique. Il n'en connoît que deux, comme les Anciens ; ſavoir, Meſure à deux Tems, & Meſure à trois Tems. Les Tems de chacune de ces Meſures peuvent, à leur tour, être diviſés en deux parties égales ou en trois. De ces deux regles combinées il tire des expreſſions exactes pour tous les Mouvemens poſſibles.

On rapporte dans la Muſique ordinaire les diverſes valeurs des *Notes* à celle d'une *Note* particuliere, qui eſt la Ronde ; ce qui fait que la valeur de cette Ronde variant continuellement, les *Notes* qu'on lui compare n'ont point de valeur fixe. L'Auteur s'y prend autrement : il ne détermine les valeurs des *Notes* que ſur la ſorte de Meſure dans laquelle elles ſont employées & ſur le Tems qu'elles y occupent ; ce qui le diſpenſe d'avoir, pour ces valeurs, aucun ſigne particulier autre que la place qu'elles tiennent. Une *Note* ſeule entre deux barres remplit toute une Meſure. Dans la Meſure à deux Tems, deux *Notes* rempliſſant la Meſure, forment chacune un Tems. Trois *Notes* ſont la même choſe dans la Meſure à trois Tems. S'il y a quatre *Notes* dans une Meſure à deux Tems, ou ſix dans une Meſure à trois, c'eſt que chaque Tems eſt diviſé en deux parties égales ; on paſſe donc deux *Notes* pour un Tems ; on en paſſe trois quand il y a ſix *Notes* dans l'une & neuf dans l'autre. En un mot, quand il n'y a nul ſigne d'inégalité, les *Notes* ſont égales, leur nombre ſe diſtribue dans

une Mesure selon le nombre des Tems & l'espece de la Mesure : pour rendre cette distribution plus aisée, on sépare si l'on veut les Tems par des virgules ; de sorte qu'en lisant la Musique, on voit clairement la valeur des *Notes*, sans qu'il faille pour cela leur donner aucune figure particuliere. (Voyez *Pl.* F. *Fig.* 2.)

Les divisions inégales se marquent avec la même facilité. Ces inégalités ne sont jamais que des subdivisions qu'on ramene à l'égalité par un trait dont on couvre deux ou plusieurs *Notes*. Par exemple, si un Tems contient une Croche & deux doubles-Croches, un trait en ligne droite au-dessus ou au-dessous des deux doubles-Croches montrera qu'elles ne sont ensemble qu'une quantité égale à la précédente, & par conséquent qu'une Croche. Ainsi le Tems entier se retrouve divisé en deux parties égales; savoir, la *Note* seule & le trait qui en comprend deux. Il y a encore des subdivisions d'inégalité qui peuvent exiger deux traits; comme, si une Croche pointée étoit suivie de deux triples-Croches, alors il faudroit premiérement un trait sur les deux *Notes* qui représentent les triples-Croches, ce qui les rendroit ensemble égales au Point; puis un second trait qui, couvrant le trait précédent & le Point, rendroit tout ce qu'il couvre égal à la Croche. Mais quelque vîtesse que puissent avoir les *Notes*, ces traits ne sont jamais nécessaires que quand les valeurs sont inégales, & quelque inégalité qu'il puisse y avoir, on n'aura jamais besoin de plus de deux traits, sur-tout en séparant les Tems par des virgules, comme on verra dans l'exemple ci-après.

L'Auteur du nouveau fyftême emploie auffi le Point, mais autrement que dans la Mufique ordinaire; dans celle-ci, le Point vaut la moitié de la *Note* qui le précede; dans la fienne, le Point, qui marque auffi le prolongement de la *Note* précédente, n'a point d'autre valeur que celle de la place qu'il occupe : fi le Point remplit un Tems, il vaut un Tems; s'il remplit une Mefure, il vaut une Mefure; s'il eft dans un Tems avec une autre *Note*, il vaut la moitié de ce Tems. En un mot, le Point fe compte pour une *Note*, fe mefure comme les *Notes*, & pour marquer des Tenues ou des Syncopes on peut employer plufieurs Points de fuite de valeurs égales ou inégales, felon celles des Tems ou des Mefures que ces Points ont à remplir.

Tous les filences n'ont befoin que d'un feul caractere; c'eft le Zéro. Le Zéro s'emploie comme les *Notes*, & comme le Point; le Point fe marque après un Zéro pour prolonger un filence, comme après une *Note* pour prolonger un Son. Voyez un exemple de tout cela (*Pl.* F. *Fig.* 3.)

Tel eft le précis de ce nouveau fyftême. Nous ne fuivrons point l'Auteur dans le détail de fes regles ni dans la comparaifon qu'il fait des caracteres en ufage avec les fiens : on s'attend bien qu'il met tout l'avantage de fon côté; mais ce préjugé ne détournera point tout Lecteur impartial d'examiner les raifons de cet Auteur dans fon livre même : comme cet Auteur eft celui de ce Dictionnaire, il n'en peut dire davantage dans cet article fans s'écarter de la fonction qu'il doit faire ici. Voyez (*Pl.* F. *Fig.* 4.) un Air noté par ces nouveaux caracteres : mais il fera difficile de tout déchiffrer

bien exactement ſans recourir au livre même, parce qu'un article de ce Dictionnaire ne doit pas être un livre, & que dans l'explication des caracteres d'un Art auſſi compliqué, il eſt impoſſible de tout dire en peu de mots.

NOTE SENSIBLE, eſt celle qui eſt une Tierce majeure au-deſſus de la Dominante, ou un ſemi-Ton au-deſſous de la Tonique. Le *ſi* eſt *Note ſenſible* dans le Ton d'*ut*, le *ſol* Dièſe dans le Ton de *la*.

On l'appelle *Note ſenſible*, parce qu'elle fait ſentir le Ton & la Tonique, ſur laquelle, après l'Accord dominant, la *Note ſenſible* prenant le chemin le plus court, eſt obligée de monter : ce qui fait que quelques-uns traitent cette *Note ſenſible* de Diſſonance majeure, faute de voir que la Diſſonance, étant un rapport, ne peut être conſtituée que par deux *Notes*.

Je ne dis pas que la *Note ſenſible* eſt la ſeptieme *Note* du Ton; parce qu'en Mode mineur cette ſeptieme *Note* n'eſt *Note ſenſible* qu'en montant; car en deſcendant elle eſt à un Ton de la Tonique & à une Tierce mineure de la Dominante. (Voyez MODE, TONIQUE, DOMINANTE.)

NOTES DE GOUT. Il y en a de deux eſpeces; les unes qui appartiennent à la Mélodie, mais non pas à l'Harmonie, en ſorte que, quoiqu'elles entrent dans la Meſure, elles n'entrent pas dans l'Accord : celles-là ſe notent en plein. Les autres *Notes de goût*, n'entrant ni dans l'Harmonie ni dans la Mélodie, ſe marquent ſeulement avec de petites *Notes* qui ne ſe comptent pas dans la Meſure, & dont la durée très-rapide ſe prend ſur la *Note* qui précede ou ſur

celle qui ſuit. Voyez dans la *Pl.* F. *Fig.* 5. un exemple des *Notes de goût* des deux eſpeces.

NOTER, *v. a.* C'eſt écrire de la Muſique avec les caracteres deſtinés à cet uſage, & appellés *Notes.* (Voyez NOTES.)

Il y a dans la maniere de *Noter* la Muſique une élégance de copie, qui conſiſte moins dans la beauté de la Note, que dans une certaine exactitude à placer convenablement tous les ſignes, & qui rend la Muſique ainſi *notée* bien plus facile à exécuter; c'eſt ce qui a été expliqué au mot COPISTE.

NOURRIR les Sons, c'eſt non-ſeulement leur donner du timbre ſur l'Inſtrument, mais auſſi les ſoutenir exactement durant toute leur valeur, au lieu de les laiſſer éteindre avant que cette valeur ſoit écoulée, comme on fait ſouvent. Il y a des Muſiques qui veulent des Sons *Nourris*, d'autres les veulent détachés, & marqués ſeulement du bout de l'Archet.

NUNNIE, *ſ. f.* C'étoit chez les Grecs la Chanſon particuliere aux Nourrices. (Voyez CHANSON.)



O.

O. Cette lettre capitale formée en cercle ou double CƆ eſt, dans nos Muſiques anciennes, le ſigne de ce qu'on appelloit Tems parfait; c'eſt-à-dire, de la Meſure triple ou à trois Tems, à la différence du Tems imparfait ou de la Meſure double, qu'on marquoit par un C ſimple, ou un O tronqué à droite ou à gauche, C ou Ɔ.

Le tems parfait ſe marquoit quelquefois par un O ſimple, quelquefois par un O pointé en dedans de cette maniere ⊙, ou par un O barré, ainſi Φ. (Voyez TEMS.)

OBLIGÉ, *adj.* On appelle *Partie Obligée*, celle qui récite quelquefois, celle qu'on ne ſauroit retrancher ſans gâter l'Harmonie ou le Chant; ce qui la diſtingue des Parties de Rempliſſage, qui ne ſont ajoutées que pour une plus grande perfection d'Harmonie, mais par le retranchement deſquelles la Piece n'eſt point mutilée. Ceux qui ſont aux Parties de Rempliſſage peuvent s'arrêter quand ils veulent, & la Muſique n'en va pas moins; mais celui qui eſt chargé d'une *Partie Obligée* ne peut la quitter un moment ſans faire manquer l'exécution.

Broſſard dit qu'*Obligé* ſe prend auſſi pour contraint ou aſſujetti. Je ne ſache pas que ce mot ait aujourd'hui un pareil ſens en Muſique. (Voyez CONTRAINT.)

OCTACORDE, *ſ. m.* Inſtrument ou ſyſtême de Muſique compoſé de huit Sons ou de ſept Degrés. L'*Octacorde*

ou la Lyre de Pythagore comprenoit les huit Sons exprimés par ces lettres *E. F. G. a.* ♮ *c. d. e.* : c'eſt-à-dire, deux Tétracordes disjoints.

OCTAVE, *ſ. f.* La premiere des Conſonnances dans l'ordre de leur génération. L'*Octave* eſt la plus parfaite des Conſonnances; elle eſt, après l'Uniſſon, celui de tous les Accords dont le rapport eſt le plus ſimple : l'Uniſſon eſt en raiſon d'égalité ; c'eſt-à-dire, comme 1 eſt à 1 : l'*Octave* eſt en raiſon double; c'eſt-à-dire, comme 1 eſt à 2; les Harmoniques des deux Sons dans l'un & dans l'autre s'accordent tous ſans exception, ce qui n'a lieu dans aucun autre Intervalle. Enfin ces deux Accords ont tant de conformité qu'ils ſe confondent ſouvent dans la Mélodie, & que dans l'Harmonie même on les prend preſque indifféremment l'un pour l'autre.

Cet Intervalle s'appelle *Octave*, parce que pour marcher diatoniquement d'un de ces termes à l'autre, il faut paſſer par ſept Degrés, & faire entendre huit Sons différens.

Voici les propriétés qui diſtinguent ſi ſinguliérement l'*Octave* de tous les autres Intervalles.

I. L'*Octave* renferme entre ſes bornes tous les Sons primitifs & originaux ; ainſi après avoir établi un ſyſtême ou une ſuite de Sons dans l'étendue d'une *Octave*, ſi l'on veut prolonger cette ſuite, il faut néceſſairement reprendre le même ordre dans une ſeconde *Octave* par une ſérie ſemblable, & de même pour une troiſieme & pour une quatrieme *Octave*, où l'on ne trouvera jamais aucun Son qui ne ſoit la Réplique de quelqu'un des premiers. Une telle

ſérie

férie eſt appellée Echelle de Muſique dans ſa premiere *Octave*, & Réplique dans toutes les autres. (Voyez Echelle, Réplique.) C'eſt en vertu de cette propriété de l'*Octave* qu'elle a été appellée *Diapaſon* par les Grecs. (Voyez Diapason.

II. L'*Octave* embraſſe encore toutes les Conſonnances & toutes leurs différences, c'eſt-à-dire, tous les Intervalles ſimples tant Conſonnans que Diſſonans, & par conſéquent toute l'Harmonie. Etabliſſons toutes les Conſonnances ſur un même Son fondamental; nous aurons la Table ſuivante,

$$\frac{120}{120}.\quad \frac{100}{120}.\quad \frac{96}{120}.\quad \frac{90}{120}.\quad \frac{80}{120}.\quad \frac{75}{120}.\quad \frac{72}{120}.\quad \frac{60}{120}.$$

Qui revient à celle-ci :

$$1.\quad \frac{5}{6}.\quad \frac{4}{5}.\quad \frac{3}{4}.\quad \frac{2}{3}.\quad \frac{5}{8}.\quad \frac{3}{5}.\quad \frac{1}{2}.$$

Où l'on trouve toutes les Conſonnances dans cet ordre : la Tierce mineure, la Tierce majeure, la Quarte, la Quinte, la Sixte mineure, la Sixte majeure, & enfin l'*Octave*. Par cette Table on voit que les Conſonnances ſimples ſont toutes contenues entre l'Octave & l'Uniſſon. Elles peuvent même être entendues toutes à la fois dans l'étendue d'une *Octave* ſans mélange de Diſſonances. Frappez à la fois ces quatre Sons *ut mi ſol ut*, en montant du premier *ut* à ſon *Octave*; ils formeront entr'eux toutes les Conſonnances, excepté la Sixte majeure, qui eſt compoſée; & ne formeront nul autre

Intervalle. Prenez deux de ces mêmes Sons comme il vous plaira, l'Intervalle en sera toujours consonnant. C'est de cette union de toutes les Consonnances que l'Accord qui les produit s'appelle *Accord parfait.*

L'*Octave* donnant toutes les Consonnances donne par conséquent aussi toutes leurs différences, & par elles tous les Intervalles simples de notre système musical, lesquels ne sont que ces différences mêmes. La différence de la Tierce majeure à la Tierce mineure donne le semi-Ton mineur ; la différence de la Tierce majeure à la Quarte donne le semi-Ton majeur ; la différence de la Quarte à la Quinte donne le Ton majeur ; & la différence de la Quinte à la Sixte majeure donne le Ton mineur. Or le semi-Ton mineur, le semi-Ton majeur, le Ton mineur, & le Ton majeur sont les seuls élémens de tous les Intervalles de notre Musique.

III. Tout Son consonnant avec un des termes de l'*Octave* consonne aussi avec l'autre ; par conséquent tout Son qui dissone avec l'un dissone avec l'autre.

IV. Enfin l'*Octave* a encore cette propriété, la plus singuliere de toutes, de pouvoir être ajoutée à elle-même, triplée & multipliée à volonté, sans changer de nature, & sans que le produit cesse d'être une Consonnance.

Cette multiplication de l'*Octave*, de même que sa division, est cependant bornée à notre égard par la capacité de l'organe auditif ; & un Intervalle de huit *Octaves* excede déjà cette capacité. (Voyez ÉTENDUE.) Les *Octaves* mêmes perdent quelque chose de leur Harmonie en se multipliant ;

&, passé une certaine mesure, tous les Intervalles deviennent pour l'oreille moins faciles à saisir : une double *Octave* commence déjà d'être moins agréable qu'une *Octave* simple ; une triple qu'une double ; enfin à la cinquieme *Octave* l'extrême distance des Sons ôte à la Consonnance presque tout son agrément.

C'est de l'*Octave* qu'on tire la génération ordonnée de tous les Intervalles par des divisions & subdivisions Harmoniques. Divisez harmoniquement l'*Octave* 3. 6. par le nombre 4. vous aurez d'un côté la Quarte 3. 4. & de l'autre la Quinte 4. 6.

Divisez de même la Quinte 10. 15. harmoniquement par le nombre 12, vous aurez la Tierce mineure 10. 12. & la Tierce majeure 12. 15. Enfin divisez la Tierce majeure 72. 90. encore harmoniquement par le nombre 80, vous aurez le ton mineur 72. 80. ou 9. 10 & le ton majeur 80. 90. ou 8. 9. &c.

Il faut remarquer que ces divisions Harmoniques donnent toujours deux Intervalles inégaux, dont le moindre est au grave & le grand à l'aigu. Que si l'on fait les mêmes divisions selon la proportion Arithmétique, on aura le moindre Intervalle à l'aigu & le plus grand au grave. Ainsi l'*Octave* 2. 4. partagée arithmétiquement, donnera d'abord la Quinte 2. 3. au grave, puis la Quarte 3. 4. à l'aigu. La Quinte 4. 6. donnera premiérement la Tierce majeure 4. 5. puis la Tierce mineure 5. 6. & ainsi des autres. On auroit les mêmes rapports en sens contraires, si, au lieu de les prendre, comme je fais ici, par les vibrations, on les prenoit par

les longueurs des cordes. Ces connoissances, au reste, sont peu utiles en elles-mêmes, mais elles sont nécessaires pour entendre les vieux Auteurs.

Le système complet & rigoureux de l'*Octave* est composé de trois *Tons* majeurs, deux *Tons* mineurs, & deux semi-*Tons* majeurs. Le système tempéré est de cinq *Tons* égaux & deux semi-Tons formant entr'eux autant de Degrés Diatoniques sur les sept Sons de la Gamme jusqu'à l'Octave du premier. Mais comme chaque *Ton* peut se partager en deux semi-Tons, la même Octave se divise aussi chromatiquement en douze Intervalles d'un semi-Ton chacun, dont les sept précédens gardent leur nom, & les cinq autres prennent chacun le nom du Son Diatonique le plus voisin, au-dessous par Dièse & au-dessus par Bémol. (Voyez ÉCHELLE.)

Je ne parle point ici des *Octaves* diminuées ou superflues, parce que cet Intervalle ne s'altere gueres dans la Mélodie, & jamais dans l'Harmonie.

Il est défendu, en composition, de faire deux *Octaves* de suite, entre différentes Parties, sur-tout par Mouvement semblable : mais cela est permis, & même élégant, fait à dessein & à propos dans toute la suite d'un Air ou d'une Période : c'est ainsi que dans plusieurs *Concerto* toutes les Parties reprennent par Intervalles le Rippiéno à l'*Octave* ou à l'Unisson.

Sur la Regle de l'*Octave*, voyez REGLE.

OCTAVIER, *v. n.* Quand on force le vent dans un Instrument à vent, le Son monte aussi-tôt à l'Octave ; c'est ce qu'on appelle *Octavier*. En renforçant ainsi l'inspiration,

l'air renfermé dans le tuyau & contraint par l'air extérieur, est obligé, pour céder à la vitesse des oscillations, de se partager en deux colonnes égales, ayant chacune la moitié de la longueur du tuyau; & c'est ainsi que chacune de ces moitiés sonne l'Octave du tout. Une corde de Violoncelle *Octavie* par un principe semblable, quand le coup d'Archet est trop brusque ou trop voisin du Chevalet. C'est un défaut dans l'Orgue quand un tuyau *Octavie*; cela vient de ce qu'il prend trop de vent.

ODE, *s. f.* Mot Grec qui signifie *Chant* ou *Chanson.*

ODEUM, *s. m.* C'étoit, chez les Anciens, un lieu destiné à la répétition de la Musique qui devoit être chantée sur le Théâtre; comme est, à l'Opéra de Paris, le petit Théâtre du Magasin. (Voyez MAGASIN.)

On donnoit quelquefois le nom d'*Odéum* à des bâtimens qui n'avoient point de rapport au Théâtre. On lit dans Vitruve que Périclès fit bâtir à Athenes un *Odéum* où l'on disputoit des prix de Musique, & dans Pausanias qu'Hérode l'Athénien fit construire un magnifique *Odéum* pour le tombeau de sa femme.

Les Ecrivains Ecclésiastiques désignent aussi quelquefois le Chœur d'une Eglise par le mot *Odéum.*

ŒUVRE. Ce mot est masculin pour désigner un des Ouvrages de Musique d'un Auteur. On dit le troisieme *Œuvre* de Corelli, le cinquieme *Œuvre* de Vivaldi, &c. mais ces titres ne sont plus gueres en usage. A mesure que la Musique se perfectionne, elle perd ces noms pompeux par lesquels nos Anciens s'imaginoient la glorifier.

ONZIEME, *f. f.* Réplique ou Octave de la Quarte. Cet Intervalle s'appelle *Onzieme*, parce qu'il faut former *Onze* Sons Diatoniques pour passer de l'un de ces termes à l'autre.

M. Rameau a voulu donner le nom d'*Onzieme* à l'Accord qu'on appelle ordinairement Quarte; mais comme cette dénomination n'est pas suivie, & que M. Rameau lui-même a continué de chiffrer le même Accord d'un 4 & non pas d'un 11, il faut se conformer à l'usage.) Voyez ACCORD, QUARTE, SUPPOSITION.)

OPÉRA, *f. m.* Spectacle dramatique & lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux Arts, dans la représentation d'une action passionnée, pour exciter, à l'aide des sensations agréables, l'intérêt & l'illusion.

Les parties constitutives d'un *Opéra* sont, le Poëme, la Musique, & la Décoration. Par la Poésie on parle à l'esprit, par la Musique à l'oreille, par la Peinture aux yeux; & le tout doit se réunir pour émouvoir le cœur & y porter à la fois la même impression par divers organes. De ces trois parties, mon sujet ne me permet de considérer la premiere & la derniere que par le rapport qu'elles peuvent avoir avec la seconde; ainsi je passe immédiatement à celle-ci.

L'Art de combiner agréablement les Sons peut être envisagé sous deux aspects très-différens. Considérée comme une institution de la Nature, la Musique borne son effet à la sensation & au plaisir physique qui résulte de la Mélodie, de l'Harmonie, & du Rhythme : telle est ordinairement la Mu-

ſique d'Egliſe ; tels ſont les Airs à danſer, & ceux des Chanſons. Mais comme partie eſſentielle de la Scene lyrique, dont l'objet principal eſt l'imitation, la Muſique devient un des beaux Arts, capable de peindre tous les Tableaux, d'exciter tous les ſentimens, de lutter avec la Poéſie, de lui donner une force nouvelle, de l'embellir de nouveaux charmes, & d'en triompher en la couronnant.

Les Sons de la voix parlante n'étant ni ſoutenus ni Harmoniques ſont inappréciables, & ne peuvent, par conſéquent, s'allier agréablement avec ceux de la voix chantante & des Inſtrumens, au moins dans nos Langues, trop éloignées du caractere muſical ; car on ne ſauroit entendre les paſſages des Grecs ſur leur maniere de réciter, qu'en ſuppoſant leur Langue tellement accentuée que les inflexions du diſcours dans la déclamation ſoutenue, formaſſent entr'elles des Intervalles muſicaux & appréciables : ainſi l'on peut dire que leurs Pieces de Théâtre étoient des eſpeces *d'Opéra* ; & c'eſt pour cela même qu'il ne pouvoit y avoir d'*Opéra* proprement dit parmi eux.

Par la difficulté d'unir le Chant au diſcours dans nos Langues, il eſt aiſé de ſentir que l'intervention de la Muſique comme partie eſſentielle doit donner au Poëme lyrique un caractere différent de celui de la Tragédie & de la Comédie, & en faire une troiſieme eſpece de Drame, qui a ſes regles particulieres : mais ſes différences ne peuvent ſe déterminer ſans une parfaite connoiſſance de la partie ajoutée, des moyens de l'unir à la parole, & de ſes relations naturelles avec le cœur humain : détails qui appartiennent moins à

l'Artiste qu'au Philosophe, & qu'il faut laisser à une plume faite pour éclairer tous les Arts, pour montrer à ceux qui les professent les principes de leurs regles, & aux hommes de goût les sources de leurs plaisirs.

En me bornant donc, sur ce sujet, à quelques observations plus historiques que raisonnées, je remarquerai d'abord que les Grecs n'avoient pas au Théâtre un genre lyrique ainsi que nous, & que ce qu'ils appelloient de ce nom ne ressembloit point au nôtre : comme ils avoient beaucoup d'accent dans leur Langue & peu de fracas dans leurs Concerts, toute leur Poésie étoit Musicale & toute leur Musique déclamatoire : de sorte que leur Chant n'étoit presque qu'un discours soutenu, & qu'ils chantoient réellement leurs vers, comme ils l'annoncent à la tête de leurs Poëmes ; ce qui par imitation a donné aux Latins, puis à nous, le ridicule usage de dire *je chante*, quand on ne chante point. Quant à ce qu'ils appelloient genre lyrique en particulier, c'étoit une Poésie héroïque dont le style étoit pompeux & figuré, laquelle s'accompagnoit de la Lyre ou Cithare préférablement à tout autre Instrument. Il est certain que les Tragédies Grecques se récitoient d'une maniere très-semblable au Chant, qu'elles s'accompagnoient d'Instrumens & qu'il y entroit des Chœurs.

Mais si l'on veut pour cela que ce fussent des *Opéra* semblables aux nôtres, il faut donc imaginer des *Opéra* sans Airs : car il me paroît prouvé que la Musique Grecque, sans en excepter même l'Instrumentale, n'étoit qu'un véritable Récitatif. Il est vrai que ce Récitatif, qui réunissoit le charme des Sons Musicaux à toute l'Harmonie de la Poésie

&

& à toute la force de la déclamation, devoit avoir beaucoup plus d'énergie que le Récitatif moderne, qui ne peut gueres ménager un de ces avantages qu'aux dépens des autres. Dans nos Langues vivantes, qui se ressentent, pour la plupart, de la rudesse du climat dont elles sont originaires, l'application de la Musique à la parole est beaucoup moins naturelle. Une prosodie incertaine s'accorde mal avec la régularité de la Mesure; des syllabes muettes & sourdes, des articulations dures, des Sons peu éclatans & moins variés se prêtent difficilement à la Mélodie; & une Poésie cadencée uniquement par le nombre des syllabes prend une Harmonie peu sensible dans le Rhythme musical, & s'oppose sans cesse à la diversité des valeurs & des mouvemens. Voilà des difficultés qu'il falut vaincre ou éluder dans l'invention du Poëme lyrique. On tâcha donc, par un choix de mots, de tours & de vers, de se faire une Langue propre; & cette Langue, qu'on appella lyrique, fut riche ou pauvre, à proportion de la douceur ou de la rudesse de celle dont elle étoit tirée.

Ayant, en quelque sorte, préparé la parole pour la Musique, il fut ensuite question d'appliquer la Musique à la parole, & de la lui rendre tellement propre sur la Scene lyrique, que le tout pût être pris pour un seul & même idiome; ce qui produisit la nécessité de chanter toujours, pour paroître toujours parler; nécessité qui croît en raison de ce qu'une Langue est peu musicale; car moins la Langue a de douceur & d'accent, plus le passage alternatif de la parole au Chant & du Chant à la parole, y devient dur & choquant pour l'oreille. De-là le besoin de substituer au discours en

récit un difcours en Chant, qui pût l'imiter de fi près qu'il n'y eût que la juſteſſe des Accords qui le diſtinguât de la parole. (Voyez RÉCITATIF.)

Cette maniere d'unir au Théâtre la Muſique à la Poéſie, qui, chez les Grecs, ſuffiſoit pour l'intérêt & l'illuſion, parce qu'elle étoit naturelle, par la raiſon contraire, ne pouvoit ſuffire chez nous pour la même fin. En écoutant un langage hypothétique & contraint, nous avons peine à concevoir ce qu'on veut nous dire; avec beaucoup de bruit on nous donne peu d'émotion: de-là naît la néceſſité d'amener le plaiſir phyſique au ſecours du moral, & de ſuppléer par l'attrait de l'Harmonie à l'énergie de l'expreſſion. Ainſi moins on ſait toucher le cœur, plus il faut ſavoir flatter l'oreille, & nous ſommes forcés de chercher dans la ſenſation le plaiſir que le ſentiment nous refuſe. Voilà l'origine des Airs, des Chœurs, de la Symphonie, & de cette Mélodie enchantereſſe dont la Muſique moderne s'embellit ſouvent aux dépens de la Poéſie, mais que l'homme de goût rebute au Théâtre, quand on le flatte ſans l'émouvoir.

A la naiſſance de l'*Opéra*, ſes inventeurs voulant éluder ce qu'avoit de peu naturel l'union de la Muſique au diſcours dans l'imitation de la vie humaine, s'aviſerent de tranſporter la Scene aux Cieux & dans les Enfers, & faute de ſavoir faire parler les hommes, ils aimerent mieux faire chanter les Dieux & les Diables, que les Héros & les Bergers. Bientôt la magie & le merveilleux devinrent les fondemens du Théâtre lyrique, & content de s'enrichir d'un nouveau genre on ne ſongea pas même à rechercher ſi c'étoit bien celui-là

qu'on avoit dû choifir. Pour foutenir une fi forte illufion, il falut épuifer tout ce que l'art humain pouvoit imaginer de plus féduifant chez un Peuple où le goût du plaifir & celui des beaux Arts régnoient à l'envi. Cette Nation célebre à laquelle il ne refte de fon ancienne grandeur que celle des idées dans les beaux Arts, prodigua fon goût, fes lumieres pour donner à ce nouveau Spectacle tout l'éclat dont il avoit befoin. On vit s'élever par toute l'Italie des Théâtres égaux en étendue aux Palais des Rois, & en élégance aux monumens de l'antiquité dont elle étoit remplie. On inventa, pour les orner, l'Art de la Perfpective & de la Décoration. Les Artiftes dans chaque genre y firent à l'envi briller leurs talens. Les machines les plus ingénieufes, les vols les plus hardis, les tempêtes, la foudre, l'éclair, & tous les preftiges de la baguette furent employés à fafciner les yeux, tandis que des multitudes d'Inftrumens & de voix étonnoient les oreilles.

Avec tout cela l'action reftoit toujours froide, & toutes les fituations manquoient d'intérêt. Comme il n'y avoit point d'intrigue qu'on ne dénouât facilement à l'aide de quelque Dieu, le Spectateur, qui connoiffoit tout le pouvoir du Poëte, fe repofoit tranquillement fur lui du foin de tirer fes Héros des plus grands dangers. Ainfi l'appareil étoit immenfe & produifoit peu d'effet, parce que l'imitation étoit toujours imparfaite & groffiere, que l'action prife hors de la Nature étoit fans intérêt pour nous, & que les fens fe prêtent mal à l'illufion quand le cœur ne s'en mêle pas; de forte qu'à tout compter il eût été difficile d'ennuyer une affemblée à plus grands frais.

Ce Spectacle, tout imparfait qu'il étoit, fit long-tems l'admiration des contemporains, qui n'en connoissoient point de meilleur. Ils se félicitoient même de la découverte d'un si beau genre : voilà, disoient-ils, un nouveau principe joint à ceux d'Aristote ; voilà l'admiration ajoutée à la terreur & à la pitié. Ils ne voyoient pas que cette richesse apparente n'étoit au fond qu'un signe de stérilité, comme les fleurs qui couvrent les champs avant la moisson. C'étoit faute de savoir toucher qu'ils vouloient surprendre, & cette admiration prétendue n'étoit en effet qu'un étonnement puérile dont ils auroient dû rougir. Un faux air de magnificence, de féerie & d'enchantement, leur en imposoit au point qu'ils ne parloient qu'avec enthousiasme & respect d'un Théâtre qui ne méritoit que des huées ; ils avoient, de la meilleure foi du monde, autant de vénération pour la Scene même que pour les chimériques objets qu'on tâchoit d'y représenter : comme s'il y avoit plus de mérite à faire parler platement le Roi des Dieux que le dernier des mortels, & que les Valets de Moliere ne fussent pas préférables aux Héros de Pradon.

Quoique les Auteurs de ces premiers *Opéra* n'eussent gueres d'autre but que d'éblouir les yeux & d'étourdir les oreilles, il étoit difficile que le Musicien ne fût jamais tenté de chercher à tirer de son Art l'expression des sentimens répandus dans le Poëme. Les Chansons des Nymphes, les Hymnes des Prêtres, les cris des Guerriers, les hurlemens infernaux ne remplissoient pas tellement ces Drames grossiers qu'il ne s'y trouvât quelqu'un de ces instans d'intérêt & de situation où le Spectateur ne demande qu'à s'attendrir. Beau-

tôt on commença de ſentir qu'indépendamment de la déclamation muſicale, que ſouvent la Langue comportoit mal, le choix du Mouvement, de l'Harmonie & des Chants n'étoit pas indifférent aux choſes qu'on avoit à dire, & que, par conſéquent, l'effet de la ſeule Muſique borné juſqu'alors au ſens, pouvoit aller juſqu'au cœur. La Mélodie, qui ne s'étoit d'abord ſéparée de la Poéſie que par néceſſité, tira parti de cette indépendance pour ſe donner des beautés abſolues & purement muſicales : l'Harmonie découverte ou perfectionnée lui ouvrit de nouvelles routes pour plaire & pour émouvoir ; & la Meſure, affranchie de la gêne du Rhythme poétique, acquit auſſi une ſorte de cadence à part, qu'elle ne tenoit que d'elle ſeule.

La Muſique, étant ainſi devenue un troiſieme Art d'imitation, eut bientôt ſon langage, ſon expreſſion, ſes tableaux tout-à-fait indépendans de la Poéſie. La Symphonie même apprit à parler ſans le ſecours des paroles, & ſouvent il ne ſortoit pas des ſentimens moins vifs de l'Orcheſtre que de la bouche des Acteurs. C'eſt alors que, commençant à ſe dégoûter de tout le clinquant de la féerie, du puérile fracas des machines, & de la fantaſque image des choſes qu'on n'a jamais vues, on chercha dans l'imitation de la Nature des tableaux plus intéreſſans & plus vrais. Juſques-là l'*Opéra* avoit été conſtitué comme il pouvoit l'être ; car quel meilleur uſage pouvoit-on faire au Théâtre d'une Muſique qui ne ſavoit rien peindre, que de l'employer à la repréſentation des choſes qui ne pouvoient exiſter, & ſur leſquelles perſonne n'étoit en état de comparer l'image à l'objet ? Il eſt impoſ-

ſible de ſavoir ſi l'on eſt affecté par la peinture du merveilleux comme on le feroit par ſa préſence ; au lieu que tout homme peut juger par lui-même ſi l'Artiſte a bien ſu faire parler aux paſſions leur langage, & ſi les objets de la Nature ſont bien imités. Auſſi dès que la Muſique eut appris à peindre & à parler, les charmes du ſentiment firent-ils bientôt négliger ceux de la baguette, le Théâtre fut purgé du jargon de la Mythologie, l'intérêt fut ſubſtitué au merveilleux, les machines des Poëtes & des Charpentiers furent détruites, & le Drame lyrique prit une forme plus noble & moins giganteſque. Tout ce qui pouvoit émouvoir le cœur y fut employé avec ſuccès, on n'eut plus beſoin d'en impoſer par des êtres de raiſon, ou plutôt de folie, & les Dieux furent chaſſés de la Scene quand on y ſut repréſenter des hommes. Cette forme plus ſage & plus réguliere ſe trouva encore la plus propre à l'illuſion ; l'on ſentit que le chef-d'œuvre de la Muſique étoit de ſe faire oublier elle-même, qu'en jettant le déſordre & le trouble dans l'ame du Spectateur elle l'empêchoit de diſtinguer les Chants tendres & pathétiques d'une Héroïne gémiſſante, des vrais accens de la douleur ; & qu'Achille en fureur pouvoit nous glacer d'effroi avec le même langage qui nous eût choqués dans ſa bouche en tout autre tems.

Ces obſervations donnerent lieu à une ſeconde réforme non moins importante que la premiere. On ſentit qu'il ne faloit à l'*Opéra* rien de froid & de raiſonné, rien que le Spectateur pût écouter aſſez tranquillement pour réfléchir ſur l'abſurdité de ce qu'il entendoit ; & c'eſt en cela, ſur-

tout, que consiste la différence essentielle du Drame lyrique à la simple Tragédie. Toutes les délibérations politiques, tous les projets de conspiration, les expositions, les récits, les maximes sentencieuses; en un mot, tout ce qui ne parle qu'à la raison fut banni du langage du cœur, avec les jeux d'esprit, les Madrigaux & tout ce qui n'est que des pensées. Le ton même de la simple galanterie, qui cadre mal avec les grandes passions, fut à peine admis dans le remplissage des situations tragiques, dont il gâte presque toujours l'effet : car jamais on ne sent mieux que l'Acteur chante, que lorsqu'il dit une Chanson.

L'énergie de tous les sentimens, la violence de toutes les passions sont donc l'objet principal du Drame lyrique; & l'illusion, qui en fait le charme, est toujours détruite aussitôt que l'Auteur & l'Acteur laissent un moment le Spectateur à lui-même. Tels sont les principes sur lesquels l'*Opéra* moderne est établi. Apostolo Zéno, le Corneille de l'Italie, son tendre éleve, qui en est le Racine, ont ouvert & perfectionné cette nouvelle carriere. Ils ont osé mettre les Héros de l'Histoire sur un Théâtre qui sembloit ne convenir qu'aux fantômes de la Fable. Cyrus, César, Caton même, ont paru sur la Scene avec succès, & les Spectateurs les plus révoltés d'entendre chanter de tels hommes, ont bientôt oublié qu'ils chantoient, subjugués & ravis par l'éclat d'une Musique aussi pleine de noblesse & de dignité que d'enthousiasme & de feu. L'on suppose aisément que des sentimens si différens des nôtres doivent s'exprimer aussi sur un autre ton.

Ces nouveaux Poëmes que le génie avoit créés, & que lui seul pouvoit soutenir, écarterent sans effort les mauvais Musiciens qui n'avoient que la mécanique de leur Art, &, privés du feu de l'invention & du don de l'imitation, faisoient des *Opéra* comme ils auroient fait des sabots. A peine les cris des Bacchantes, les conjurations des Sorciers & tous les Chants qui n'étoient qu'un vain bruit, furent-ils bannis du Théâtre; à peine eut-on tenté de substituer à ce barbare fracas les accens de la colere, de la douleur, des menaces, de la tendresse, des pleurs, des gémissemens, & tous les mouvemens d'une ame agitée, que, forcés de donner des sentimens aux Héros & un langage au cœur humain, les Vinci, les Léo, les Pergolèse, dédaignant la servile imitation de leurs prédécesseurs, & s'ouvrant une nouvelle carriere, la franchirent sur l'aîle du Génie, & se trouverent au but presque dès les premiers pas. Mais on ne peut marcher longtems dans la route du bon goût sans monter ou descendre, & la perfection est un point où il est difficile de se maintenir. Après avoir essayé & senti ses forces, la Musique en état de marcher seule, commence à dédaigner la Poésie qu'elle doit accompagner, & croit en valoir mieux en tirant d'elle-même les beautés qu'elle partageoit avec sa compagne. Elle se propose encore, il est vrai, de rendre les idées & les sentimens du Poëte; mais elle prend, en quelque sorte, un autre langage, & quoique l'objet soit le même, le Poëte & le Musicien, trop séparés dans leur travail, en offrent à la fois deux images ressemblantes, mais distinctes, qui se nuisent mutuellement. L'esprit forcé de se partager, choisit

choisit & se fixe à une image plutôt qu'à l'autre. Alors le Musicien, s'il a plus d'art que le Poëte, l'efface & le fait oublier : l'Acteur voyant que le Spectateur sacrifie les paroles à la Musique, sacrifie à son tour le geste & l'action théâtrale au chant & au brillant de la voix; ce qui fait tout-à-fait oublier la Piece, & change le Spectacle en un véritable Concert. Que si l'avantage, au contraire, se trouve du côté du Poëte, la Musique, à son tour, deviendra presque indifférente, & le Spectateur, trompé par le bruit, pourra prendre le change au point d'attribuer à un mauvais Musicien le mérite d'un excellent Poëte, & de croire admirer des chef-d'œuvres d'Harmonie, en admirant des Poëmes bien composés.

Tels sont les défauts que la perfection absolue de la Musique & son défaut d'application à la Langue peuvent introduire dans les *Opéra* à proportion du concours de ces deux causes. Sur quoi l'on doit remarquer que les Langues les plus propres à fléchir sous les loix de la Mesure & de la Mélodie sont celles où la duplicité dont je viens de parler est le moins apparente, parce que la Musique se prêtant seulement aux idées de la Poésie, celle-ci se prête à son tour aux inflexions de la Mélodie; & que, quand la Musique cesse d'observer le Rhythme, l'accent & l'Harmonie du vers, le vers se plie & s'asservit à la cadence de la Mesure & à l'accent musical. Mais lorsque la Langue n'a ni douceur ni flexibilité, l'âpreté de la Poésie l'empêche de s'asservir au Chant, la douceur même de la Mélodie l'empêche de se prêter à la bonne récitation des vers, & l'on sent dans l'u-

nion forcée de ces deux Arts une contrainte perpétuelle qui choque l'oreille & détruit à la fois l'attrait de la Mélodie & l'effet de la Déclamation. Ce défaut est sans remede, & vouloir à toute force appliquer la Musique à une Langue qui n'est pas musicale, c'est lui donner plus de rudesse qu'elle n'en auroit sans cela.

Par ce que j'ai dit jusqu'ici, l'on a pu voir qu'il y a plus de rapport entre l'appareil des yeux ou la décoration, & la Musique ou l'appareil des oreilles, qu'il n'en paroît entre deux sens qui semblent n'avoir rien de commun; & qu'à certains égards l'*Opéra* constitué comme il est, n'est pas un tout aussi monstrueux qu'il paroît l'être. Nous avons vu que, voulant offrir aux regards l'intérêt & les mouvemens qui manquoient à la Musique, on avoit imaginé les grossiers prestiges des machines & des vols, & que jusqu'à ce qu'on sût nous émouvoir, on s'étoit contenté de nous surprendre. Il est donc très-naturel que la Musique, devenue passionnée & pathétique, ait renvoyé sur les Théâtres des Foires ces mauvais supplémens dont elle n'avoit plus besoin sur le sien. Alors l'*Opéra*, purgé de tout ce merveilleux qui l'avilissoit, devint un Spectacle également touchant & majestueux, digne de plaire aux gens de goût & d'intéresser les cœurs sensibles.

Il est certain qu'on auroit pu retrancher de la pompe du Spectacle autant qu'on ajoutoit à l'intérêt de l'action; car plus on s'occupe des personnages, moins on est occupé des objets qui les entourent: mais il faut, cependant, que le lieu de la Scene soit convenable aux Acteurs qu'on y fait parler; & l'imitation de la Nature, souvent plus difficile &

toujours plus agréable que celle des êtres imaginaires, n'en devient que plus intéressante en devenant plus vraisemblable. Un beau Palais, des Jardins délicieux, de savantes ruines plaisent encore plus à l'œil que la fantasque image du Tartare, de l'Olympe, du Char du Soleil; image d'autant plus inferieure à celle que chacun se trace en lui même, que dans les objets chimériques, il n'en coûte rien à l'esprit d'aller au-delà du possible, & de se faire des modeles au-dessus de toute imitation. De-là vient que le merveilleux, quoique déplacé dans la Tragédie, ne l'est pas dans le Poëme épique, où l'imagination toujours industrieuse & dépensiere se charge de l'exécution, & en tire un tout autre parti que ne peut faire sur nos Théâtres le talent du meilleur Machiniste, & la magnificence du plus puissant Roi.

Quoique la Musique prise pour un Art d'imitation ait encore plus de rapport à la Poésie qu'à la Peinture; celle-ci, de la maniere qu'on l'emploie au Théâtre, n'est pas aussi sujette que la Poésie à faire avec la Musique une double représentation du même objet; parce que l'une rend les sentimens des hommes, & l'autre seulement l'image du lieu où ils se trouvent, image qui renforce l'illusion & transporte le Spectateur par-tout où l'Acteur est supposé être. Mais ce transport d'un lieu à un autre doit avoir des regles & des bornes : il n'est permis de se prévaloir, à cet égard, de l'agilité de l'imagination qu'en consultant la loi de la vraisemblance, &, quoique le Spectateur ne cherche qu'à se prêter à des fictions dont il tire tout son plaisir, il ne faut pas abuser de sa crédulité au point de lui en faire honte. En un

mot, on doit ſonger qu'on parle à des cœurs ſenſibles ſans oublier qu'on parle à des gens raiſonnables. Ce n'eſt pas que je vouluſſe transporter à l'*Opéra* cette rigoureuſe unité de lieu qu'on exige dans la Tragédie, & à laquelle on ne peut gueres s'aſſervir qu'aux dépens de l'action, de ſorte qu'on n'eſt exact à quelque égard que pour être abſurde à mille autres. Ce ſeroit d'ailleurs s'ôter l'avantage des changemens de Scenes, leſquelles ſe font valoir mutuellement : ce ſeroit s'expoſer par une vicieuſe uniformité à des oppoſitions mal conçues entre la Scene qui reſte toujours & les ſituations qui changent ; ce ſeroit gâter, l'un par l'autre, l'effet de la Muſique & celui de la décoration, comme de faire entendre des Symphonies voluptueuſes parmi des rochers, ou des airs gais dans les Palais des Rois.

C'eſt donc avec raiſon qu'on a laiſſé ſubſiſter d'Acte en Acte les changemens de Scene, & pour qu'ils ſoient réguliers & admiſſibles, il ſuffit qu'on ait pu naturellement ſe rendre du lieu d'où l'on ſort au lieu où l'on paſſe, dans l'Intervalle de tems qui s'écoule ou que l'action ſuppoſe entre les deux Actes : de ſorte que, comme l'unité de tems doit ſe renfermer à-peu-près dans la durée de vingt-quatre heures, l'unité de lieu doit ſe renfermer à-peu-près dans l'eſpace d'une journée de chemin. A l'égard des changemens de Scene pratiqués quelquefois dans un même Acte, ils me paroiſſent également contraires à l'illuſion & à la raiſon, & devoir être abſolument proſcrits du Théâtre.

Voilà comment le concours de l'Acouſtique & de la Perſpective peut perfectionner l'illuſion, flatter les ſens par

des impreſſions diverſes, mais analogues, & porter à l'ame un même intérêt avec un double plaiſir. Ainſi ce ſeroit une grande erreur de penſer que l'ordonnance du Théâtre n'a rien de commun avec celle de la Muſique, ſi ce n'eſt la convenance générale qu'elles tirent du Poëme. C'eſt à l'imagination des deux Artiſtes à déterminer entr'eux ce que celle du Poëte a laiſſé à leur diſpoſition, & à s'accorder ſi bien en cela que le Spectateur ſente toujours l'accord parfait de ce qu'il voit & de ce qu'il entend. Mais il faut avouer que la tâche du Muſicien eſt la plus grande. L'imitation de la peinture eſt toujours froide, parce qu'elle manque de cette ſucceſſion d'idées & d'impreſſions qui échauffe l'ame par degrés, & que tout eſt dit au premier coup-d'œil. La puiſſance imitative de cet Art, avec beaucoup d'objets apparens, ſe borne en effet à de très-foibles repréſentations. C'eſt un des grands avantages du Muſicien de pouvoir peindre les choſes qu'on ne ſauroit entendre, tandis qu'il eſt impoſſible au Peintre de peindre celles qu'on ne ſauroit voir; & le plus grand prodige d'un Art qui n'a d'activité que par ſes mouvemens, eſt d'en pouvoir former juſqu'à l'image du repos. Le ſommeil, le calme de la nuit, la ſolitude & le ſilence même entrent dans le nombre des tableaux de la Muſique. Quelquefois le bruit produit l'effet du ſilence, & le ſilence l'effet du bruit; comme quand un homme s'endort à une lecture égale & monotone, & s'éveille à l'inſtant qu'on ſe tait; & il en eſt de même pour d'autres effets. Mais l'Art a des ſubſtitutions plus fertiles & bien plus fines que celle-ci; il ſait exciter par un ſens des émotions ſemblables à celles qu'on

peut exciter par un autre ; &, comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la peinture, dénuée de cette force, rend difficilement à la Musique les imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la Nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet, celle des mouvemens que sa présence excite dans l'esprit du Spectateur : il ne représente pas directement la chose ; mais il réveille dans notre ame le même sentiment qu'on éprouve en la voyant.

Ainsi, bien que le Peintre n'ait rien à tirer de la Partition du Musicien, l'habile Musicien ne sortira point sans fruit de l'attelier du Peintre. Non-seulement il agitera la mer à son gré, excitera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie & grossir les torrens ; mais il augmentera l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera l'orage, rendra l'air tranquille, le Ciel serein, & répandra, de l'Orchestre, une fraîcheur nouvelle sur les bocages.

Nous venons de voir comment l'union des trois Arts qui constituent la Scene lyrique, forme entr'eux un tout très-bien lié. On a tenté d'y en introduire un quatrieme, dont il me reste à parler.

Tous les mouvemens du corps, ordonnés selon certaines loix pour affecter les regards par quelque action, prennent en général le nom de gestes. Le geste se divise en deux especes, dont l'une sert d'accompagnement à la parole & l'autre de supplément. Le premier, naturel à tout homme

qui parle, se modifie différemment, selon les hommes, les Langues & les caracteres. Le second est l'Art de parler aux yeux sans le secours de l'écriture, par des mouvemens du corps devenus signes de convention. Comme ce geste est plus pénible, moins naturel pour nous que l'usage de la parole, & qu'elle le rend inutile, il l'exclud, & même en suppose la privation; c'est ce qu'on appelle Art des Pantomimes. A cet Art ajoutez un choix d'attitudes agréables & de mouvemens cadencés, vous aurez ce que nous appellons la Danse, qui ne mérite gueres le nom d'Art quand elle ne dit rien à l'esprit.

Ceci posé, il s'agit de savoir si, la Danse étant un langage, & par conséquent pouvant être un Art d'imitation, peut entrer avec les trois autres dans la marche de l'Action lyrique, ou bien si elle peut interrompre & suspendre cette action sans gâter l'effet & l'unité de la Piece.

Or, je ne vois pas que ce dernier cas puisse même faire une question. Car chacun sent que tout l'intérêt d'une Action suivie dépend de l'impression continue & redoublée que sa représentation fait sur nous; que tous les objets qui suspendent ou partagent l'attention sont autant de contre-charmes qui détruisent celui de l'intérêt; qu'en coupant le Spectacle par d'autres Spectacles qui lui sont étrangers, on divise le sujet principal en parties indépendantes qui n'ont rien de commun entr'elles que le rapport général de la matiere qui les compose; & qu'enfin plus les Spectacles insérés seroient agréables, plus la mutilation du tout seroit difforme. De sorte qu'en supposant un *Opéra* coupé par quelques Divertissemens qu'on pût imaginer, s'ils laissoient oublier le sujet

principal, le Spectateur, à la fin de chaque Fête, se trouveroit aussi peu ému qu'au commencement de la Piece; & pour l'émouvoir de nouveau & ranimer l'intérêt, ce seroit toujours à recommencer. Voilà pourquoi les Italiens ont enfin banni des Entr'actes de leurs *Opéra* ces Intermedes comiques qu'ils y avoient insérés; genre de Spectacle agréable, piquant & bien pris dans la Nature, mais si déplacé dans le milieu d'une action tragique, que les deux Pieces se nuisoient mutuellement, & que l'une des deux ne pouvoit jamais intéresser qu'aux dépens de l'autre.

Reste donc à voir si, la Danse ne pouvant entrer dans la composition du genre lyrique comme ornement étranger, on ne l'y pourroit pas faire entrer comme partie constitutive, & faire concourir à l'action un Art qui ne doit pas la suspendre. Mais comment admettre à la fois deux langages qui s'excluent mutuellement, & joindre l'Art Pantomime à la parole qui le rend superflu? Le langage du geste étant la ressource des muets ou des gens qui ne peuvent s'entendre, devient ridicule entre ceux qui parlent. On ne répond point à des mots par des gambades, ni au geste par des discours; autrement je ne vois point pourquoi celui qui entend le langage de l'autre ne lui répond pas sur le même ton. Supprimez donc la parole si vous voulez employer la Danse: si-tôt que vous introduisez la Pantomime dans l'*Opéra*, vous en devez bannir la Poésie; parce que de toutes les unités la plus nécessaire est celle du langage, & qu'il est absurde & ridicule de dire à la fois la même chose à la même personne, & de bouche & par écrit.

Les

Les deux raiſons que je viens d'alléguer ſe réuniſſent dans toute leur force pour bannir du Drame lyrique les Fêtes & les Divertiſſemens qui non-ſeulement en ſuſpendent l'action, mais, ou ne diſent rien, ou ſubſtituent bruſquement au langage adopté un autre langage oppoſé dont le contraſte détruit la vraiſemblance, affoiblit l'intérêt, & ſoit dans la même action pourſuivie, ſoit dans un épiſode inſéré, bleſſe également la raiſon. Ce ſeroit bien pis, ſi ces Fêtes n'offroient au Spectateur que des ſauts ſans liaiſon, & des Danſes ſans objet, tiſſu gothique & barbare dans un genre d'ouvrage où tout doit être peinture & imitation.

Il faut avouer, cependant, que la Danſe eſt ſi avantageuſement placée au Théâtre, que ce ſeroit le priver d'un de ſes plus grands agrémens que de l'en retrancher tout-à-fait. Auſſi, quoiqu'on ne doive point avilir une action tragique par des ſauts & des entrechats, c'eſt terminer très-agréablement le Spectacle, que de donner un Ballet après l'*Opéra*, comme une petite Piece après la Tragédie. Dans ce nouveau Spectacle, qui ne tient point au précédent, on peut auſſi faire choix d'une autre Langue; c'eſt une autre Nation qui paroît ſur la Scene. L'Art Pantomime ou la Danſe devenant alors la Langue de convention, la parole en doit être bannie à ſon tour, & la Muſique, reſtant le moyen de liaiſon, s'applique à la Danſe dans la petite Piece, comme elle s'appliquoit dans la grande à la Poéſie. Mais avant d'employer cette Langue nouvelle, il faut la créer. Commencer par donner des Ballets en action, ſans avoir préalablement établi la convention des geſtes; c'eſt parler

une Langue à gens qui n'en ont pas le Dictionnaire, & qui par conséquent, ne l'entendront point.

OPERA, *s. m.* Est aussi un mot consacré pour distinguer les différens ouvrages d'un même Auteur, selon l'ordre dans lequel ils ont été imprimés ou gravés, & qu'il marque ordinairement lui-même sur les titres par des chiffres. (Voyez ŒUVRE.) Ces deux mots sont principalement en usage pour les compositions de Symphonie.

ORATOIRE. De l'Italien *Oratorio*. Espece de Drame en Latin ou en Langue vulgaire, divisé par Scenes, à l'imitation des Pieces de Théâtre, mais qui roule toujours sur des sujets sacrés & qu'on met en Musique pour être exécuté dans quelque Église durant le Carême ou en d'autres tems. Cet usage, assez commun en Italie, n'est point admis en France. La Musique Françoise est si peu propre au genre Dramatique, que c'est bien assez qu'elle y montre son insuffisance au Théâtre, sans l'y montrer encore à l'Eglise.

ORCHESTRE, *s. m.* On prononce *Orquestre*. C'étoit, chez les Grecs, la partie inférieure du Théâtre; elle étoit faite en demi-cercle & garnie de sieges tout autour. On l'appelloit *Orchestre*, parce que c'étoit-là que s'exécutoient les Danses.

Chez eux l'*Orchestre* faisoit une partie du Théâtre; à Rome il en étoit séparé & rempli de sieges destinés pour les Sénateurs, les Magistrats, les Vestales, & les autres personnes de distinction. A Paris l'*Orchestre* des Comédies Françoise & Italienne, & ce qu'on appelle ailleurs le *Parquet*, est destiné en partie à un usage semblable.

Aujourd'hui ce mot s'applique plus particuliérement à la Musique, & s'entend, tantôt du lieu où se tiennent ceux qui jouent des Instrumens, comme l'*Orchestre* de l'Opéra, tantôt du lieu où se tiennent tous les Musiciens en général, comme l'*Orchestre* du Concert Spirituel au Château des Tuileries, & tantôt de la collection de tous les Symphonistes : c'est dans ce dernier sens que l'on dit de l'exécution de Musique que l'*Orchestre* étoit bon ou mauvais, pour dire que les Instrumens étoient bien ou mal joués.

Dans les Musiques nombreuses en Symphonistes, telles que celle d'un Opéra, c'est un soin qui n'est pas à négliger que la bonne distribution de l'*Orchestre*. On doit en grande partie à ce soin l'effet étonnant de la Symphonie dans les Opéra d'Italie. On porte la premiere attention sur la fabrique même de l'*Orchestre*; c'est-à-dire, de l'enceinte qui le contient. On lui donne les proportions convenables pour que les Symphonistes y soient le plus rassemblés & le mieux distribués qu'il est possible. On a soin d'en faire la caisse d'un bois léger & résonnant comme le sapin, de l'établir sur un vide avec des arcs-boutans, d'en écarter les Spectateurs par un rateau placé dans le parterre à un pied ou deux de distance. De sorte que le corps même de l'*Orchestre* portant pour ainsi dire, en l'air, & ne touchant presque à rien, vibre & résonne sans obstacle, & forme comme un grand Instrument qui répond à tous les autres & en augmente l'effet.

A l'égard de la distribution intérieure, on a soin : 1°. que le nombre de chaque espece d'Instrument se proportionne à l'effet qu'ils doivent produire tous ensemble; que, par exem-

ple, les Basses n'étouffent pas les Dessus & n'en soient pas étouffées; que les Hautbois ne dominent pas sur les Violons, ni les seconds sur les premiers : 2°. que les Instrumens de chaque espece, excepté les Basses, soient rassemblés entr'eux, pour qu'ils s'accordent mieux & marchent ensemble avec plus d'exactitude : 3°. que les Basses soient dispersées autour des deux Clavecins & par tout l'*Orchestre*, parce que c'est la Basse qui doit régler & soutenir toutes les autres Parties, & que tous les Musiciens doivent l'entendre également : 4°. que tous les Symphonistes aient l'œil sur le Maître à son Clavecin, & le Maître sur chacun d'eux; que de même chaque Violon soit vu de son premier & le voye : c'est pourquoi cet Instrument étant & devant être le plus nombreux, doit être distribué sur deux lignes qui se regardent; savoir, les premiers assis en face du Théâtre, le dos tourné vers les Spectateurs, les seconds vis-à-vis d'eux le dos tourné vers le Théâtre, &c.

Le premier *Orchestre* de l'Europe pour le nombre & l'intelligence des Symphonistes est celui de Naples : mais celui qui est le mieux distribué & forme l'ensemble le plus parfait est l'*Orchestre* de l'Opéra du Roi de Pologne à Dresde, dirigé par l'illustre Hasse. (*Ceci s'écrivoit en* 1754.) (Voyez *Pl. G. Fig.* 1.) la représentation de cet *Orchestre*, où, sans s'attacher aux mesures, qu'on n'a pas prises sur les lieux, on pourra mieux juger à l'œil de la distribution totale, qu'on ne pourroit faire sur une longue description.

On a remarqué que, de tous les *Orchestres* de l'Europe, celui de l'Opéra de Paris, quoiqu'un des plus nombreux,

étoit celui qui faisoit le moins d'effet. Les raisons en sont faciles à comprendre. Premiérement la mauvaise construction de l'*Orchestre*, enfoncé dans la terre, & clos d'une enceinte de bois lourd, massif & chargé de fer, étouffe toute résonnance : 2°. le mauvais choix des Symphonistes, dont le plus grand nombre reçu par faveur sait à peine la Musique, & n'a nulle intelligence de l'ensemble : 3°. leur assommante habitude de racler, s'accorder, préluder continuellement à grand bruit, sans jamais pouvoir être d'accord : 4°. le génie François, qui est en général de négliger & dédaigner tout ce qui devient devoir journalier : 5°. les mauvais Instrumens des Symphonistes, lesquels restant sur le lieu sont toujours des Instrumens de rebut, destinés à mugir durant les représentations, & à pourrir dans les Intervalles : 6°. le mauvais emplacement du Maître qui, sur le devant du Théâtre & tout occupé des Acteurs, ne peut veiller suffisamment sur son *Orchestre* & l'a derriere lui, au lieu de l'avoir sous ses yeux : 7°. le bruit insupportable de son bâton qui couvre & amortit tout l'effet de la Symphonie : 8°. la mauvaise Harmonie de leurs compositions, qui, n'étant jamais pure & choisie, ne fait entendre, au lieu de choses d'effet, qu'un remplissage sourd & confus : 9°. pas assez de Contrebasses & trop de Violoncelles, dont les Sons, traînés à leur maniere, étouffent la Mélodie & assomment le Spectateur : 10°. enfin le défaut de Mesure, & le caractere indéterminé de la Musique Françoise, où c'est toujours l'Acteur qui regle l'*Orchestre*, au lieu que l'*Orchestre* doit régler l'Acteur, & où les Dessus menent la Basse, au lieu que la Basse doit mener les Dessus.

ORELLLE, *f. f.* Ce mot s'emploie figurément en terme de Musique. Avoir de l'*Oreille*, c'est avoir l'ouïe sensible, fine & juste; en sorte que, soit pour l'intonation, soit pour la Mesure, on soit choqué du moindre défaut, & qu'aussi l'on soit frappé des beautés de l'Art, quand on les entend. On a l'*Oreille* fausse lorsqu'on chante constamment faux, lorsqu'on ne distingue point les Intonations fausses des Intonations justes, ou lorsqu'on n'est point sensible à la précision de la Mesure, qu'on la bat inégale ou à contre-tems. Ainsi le mot *Oreille* se prend toujours pour la finesse de la sensation ou pour le jugement du sens. Dans cette acception le mot *Oreille* ne se prend jamais qu'au singulier & avec l'article partitif. *Avoir de l'Oreille*; *il a peu d'Oreille.*

ORGANIQUE, *adj. pris subst. au fémin.* C'étoit chez les Grecs cette partie de la Musique qui s'exécutoit sur les Instrumens, & cette partie avoit ses caracteres, ses Notes particulieres, comme on le voit dans les Tables de Bacchius & d'Alypius. (Voyez MUSIQUE, NOTES.)

ORGANISER le Chant, *v. a.* C'étoit, dans le commencement de l'invention du Contre-point, insérer quelques Tierces dans une suite de Plain-Chant à l'unisson : de sorte, par exemple, qu'une partie du Chœur chantant ces quatre Notes, *ut re si ut*, l'autre partie chantoit en même tems ces quatre-ci *ut re re ut.* Il paroît par les exemples cités par l'Abbé le Beuf & par d'autres, que l'*Organisation* ne se pratiquoit gueres que sur la Note sensible à l'approche de la finale; d'où il suit qu'on n'*organisoit* presque jamais que par une Tierce mineure. Pour un Accord si facile &

ſi peu varié, les Chantres qui *organiſoient* ne laiſſoient pas d'être payés plus cher que les autres.

A l'égard de l'*Organum triplum*, ou *quadruplum*, qui s'appelloit auſſi *Triplum* ou *Quadruplum* tout ſimplement, ce n'étoit autre choſe que le même Chant des Parties *organiſantes* entonné par des Hautes-Contres à l'Octave des Baſſes, & par des Deſſus à l'Octave des Tailles.

ORTHIEN, *adj.* Le *Nome Orthien* dans la Muſique Grecque étoit un Nome Dactylique, inventé, ſelon les uns, par l'ancien Olympus le Phrygien, & ſelon d'autres par le Myſien. C'eſt ſur ce Nome *Orthien*, diſent Hérodote & Aulugelle, que chantoit Arion quand il ſe précipita dans la mer.

OUVERTURE, *ſ. f.* Piece de Symphonie qu'on s'efforce de rendre éclatante, impoſante, harmonieuſe, & qui ſert de début aux Opéra & autres Drames lyriques d'une certaine étendue.

Les *Ouvertures* des Opéra François ſont preſque toutes calquées ſur celles de Lully. Elles ſont compoſées d'un morceau traînant appellé grave qu'on joue ordinairement deux fois, & d'une Repriſe ſautillante appellée gaie, laquelle eſt communément fuguée : pluſieurs de ces Repriſes rentrent encore dans le grave en finiſſant.

Il a été un tems où les *Ouvertures* Françoiſes ſervoient de modele dans toute l'Europe. Il n'y a pas ſoixante ans qu'on faiſoit venir en Italie des *Ouvertures* de France pour mettre à la tête des Opéra. J'ai vu même pluſieurs anciens Opéra Italiens notés avec une *Ouverture* de Lully à la tête. C'eſt de quoi les Italiens ne conviennent pas aujourd'hui

que tout a si fort changé ; mais le fait ne laisse pas d'être très-certain.

La Musique instrumentale ayant fait un progrès étonnant depuis une quarantaine d'années, les vieilles *Ouvertures* faites pour des Symphonistes qui savoient peu tirer parti de leurs Instrumens, ont bientôt été laissées aux François, & l'on s'est d'abord contenté d'en garder à-peu-près la disposition. Les Italiens n'ont pas même tardé de s'affranchir de cette gêne, & ils distribuent aujourd'hui leurs *Ouvertures* d'une autre maniere. Ils débutent par un morceau saillant & vif, à deux ou à quatre tems ; puis ils donnent un *Andante* à demi-jeu, dans lequel ils tâchent de déployer toutes les graces du beau Chant, & ils finissent par un brillant *Allegro*, ordinairement à trois Tems.

La raison qu'ils donnent de cette distribution est, que dans un Spectacle nombreux où les Spectateurs font beaucoup de bruit, il faut d'abord les porter au silence & fixer leur attention par un début éclatant qui les frappe. Ils disent que le grave de nos *Ouvertures* n'est entendu ni écouté de personne, & que notre premier coup d'archet, que nous vantons avec tant d'emphase, moins bruyant que l'Accord des Instrumens qui les précede, & avec lequel il se confond, est plus propre à préparer l'Auditeur à l'ennui qu'à l'attention. Ils ajoutent qu'après avoir rendu le Spectateur attentif, il convient de l'intéresser avec moins de bruit par un Chant agréable & flatteur qui le dispose à l'attendrissement qu'on tâchera bientôt de lui inspirer ; & de déterminer enfin l'*Ouverture* par un morceau d'un autre caractere, qui, tranchant

avec

avec le commencement du Drame, marque, en finissant avec bruit, le silence que l'Acteur arrivé sur la Scene exige du Spectateur.

Notre vieille routine d'*Ouvertures* a fait naître en France une plaisante idée. Plusieurs se sont imaginés qu'il y avoit une telle convenance entre la forme des *Ouvertures* de Lully & un Opéra quelconque, qu'on ne sauroit la changer sans rompre l'Accord du tout : de sorte que, d'un début de Symphonie qui seroit dans un autre goût, tel, par exemple, qu'une *Ouverture* Italienne, ils diront avec mépris, que c'est une Sonate, & non pas une *Ouverture*; comme si toute *Ouverture* n'étoit pas une Sonate.

Je sais bien qu'il seroit à desirer qu'il y eût un rapport propre & sensible entre le caractere d'une *Ouverture* & celui de l'ouvrage qu'elle annonce ; mais au lieu de dire que toutes les *Ouvertures* doivent être jettées au même moule, cela dit précisément le contraire. D'ailleurs, si nos Musiciens manquent si souvent de saisir le vrai rapport de la Musique aux paroles dans chaque morceau, comment saisiront-ils les rapports plus éloignés & plus fins entre l'ordonnance d'une *Ouverture*, & celle du corps entier de l'ouvrage? Quelques Musiciens se sont imaginés bien saisir ces rapports en rassemblant d'avance dans l'*Ouverture* tous les caracteres exprimés dans la Piece, comme s'ils vouloient exprimer deux fois la même action, & que ce qui est à venir fût déjà passé. Ce n'est pas cela. L'*Ouverture* la mieux entendue est celle qui dispose tellement les cœurs des Spectateurs, qu'ils s'ouvrent sans effort à l'intérêt qu'on veut leur donner dès

le commencement de la Piece. Voilà le véritable effet que doit produire une bonne *Ouverture* : voilà le plan ſur lequel il la faut traiter.

OUVERTURE DU LIVRE, A L'OUVERTURE DU LIVRE. (Voyez LIVRE.)

OXIPYCNI, *adj. plur.* C'eſt le nom que donnoient les Anciens dans le Genre épais au troiſieme Son en montant de chaque Tétracorde. Ainſi les Sons *Oxipycni* étoient cinq en nombre. (Voyez APYCNI, ÉPAIS, SYSTÊME, TÉTRACORDE.)



P.

P. Par abréviation, ſignifie *Piano*, c'eſt-à-dire, *Doux*. (Voyez Doux.)

Le double *PP.* ſignifie, *Pianiſſimo*, c'eſt-à-dire, *très-Doux*.

PANTOMIME, *ſ. f.* Air ſur lequel deux ou pluſieurs Danſeurs exécutent en Danſe une Action qui porte auſſi le nom de *Pantomime*. Les Airs des *Pantomimes* ont pour l'ordinaire un couplet principal qui revient ſouvent dans le cours de la Piece, & qui doit être ſimple, par la raiſon dite au mot *Contre-Danſe* : mais ce couplet eſt entremêlé d'autres plus ſaillans, qui parlent, pour ainſi dire, & font image dans les ſituations où le Danſeur doit mettre une expreſſion déterminée.

PAPIER REGLÉ. On appelle ainſi le papier préparé avec les Portées toutes tracées, pour y noter la Muſique. (Voyez Portée.)

Il y a du *Papier réglé* de deux eſpeces; ſavoir, celui dont le format eſt plus long que large, tel qu'on l'emploie communément en France; & celui dont le format eſt plus large que long; ce dernier eſt le ſeul dont on ſe ſerve en Italie. Cependant par une biſarrerie dont j'ignore la cauſe, les Papetiers de Paris appellent *Papier réglé à la Françoiſe*, celui dont on ſe ſert en Italie, & *Papier réglé à l'Italienne*, celui qu'on préfere en France.

Le format plus large que long paroît plus commode, ſoit parce qu'un livre de cette forme ſe tient mieux ouvert ſur un pupître, ſoit parce que les Portées étant plus longues on en change moins fréquemment : or, c'eſt dans ces changemens que les Muſiciens ſont ſujets à prendre une Portée pour l'autre, ſur-tout dans les Partitions. (Voyez PARTITION.)

Le *Papier réglé* en uſage en Italie eſt toujours de dix Portées, ni plus ni moins ; & cela fait juſte deux Lignes ou Accolades dans les Partitions ordinaires, où l'on a toujours cinq Parties ; ſavoir, deux Deſſus de Violons, la *Viola*, la Partie chantante, & la Baſſe. Cette diviſion étant toujours la même & chacun trouvant dans toutes les Partitions ſa Partie ſemblablement placée, paſſe toujours d'une Accolade à l'autre ſans embarras & ſans riſque de ſe méprendre. Mais dans les Partitions Françoiſes où le nombre des Portées n'eſt fixe & déterminé, ni dans les Pages ni dans les Accolades, il faut toujours héſiter à la fin de chaque Portée pour trouver, dans l'Accolade qui ſuit, la Portée correſpondante à celle où l'on eſt ; ce qui rend le Muſicien moins ſûr, & l'exécution plus ſujette à manquer.

PARADIAZEUXIS ou DISJONCTION PROCHAINE, *ſ. f.* C'étoit, dans la Muſique Grecque, au rapport du vieux Bacchius, l'Intervalle d'un *Ton* ſeulement entre les cordes de deux Tétracordes, & telle eſt l'eſpece de disjonction qui regne entre le Tétracorde Synnéménon, & le Tétracorde Diézeugménon. (*Voyez ces mots.*)

PARAMESE, *s. f.* C'étoit, dans la Musique Grecque, le nom de la premiere corde du Tétracorde Diézeugménon. Il faut se souvenir que le troisieme Tétracorde pouvoit être conjoint avec le second; alors sa premiere corde étoit la Mèse ou la quatrieme corde du second; c'est-à-dire, que cette Mèse étoit commune aux deux.

Mais quand ce troisieme Tétracorde étoit disjoint, il commençoit par la corde appellée *Paramèse*, laquelle au lieu de se confondre avec la Mèse, se trouvoit alors un *Ton* plus haut, & ce *Ton* faisoit la disjonction ou distance entre la quatrieme corde ou la plus aiguë du Tétracorde Méson, & la premiere ou la plus grave du Tétracorde Diézeugménon. (Voyez SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

Paramèse signifie proche de la Mèse; parce qu'en effet la *Paramèse* n'en étoit qu'à un *Ton* de distance, quoiqu'il y eût quelquefois une corde entre deux. (Voyez TRITE.)

PARANETE, *s. f.* C'est, dans la Musique ancienne, le nom donné par plusieurs Auteurs à la troisieme corde de chacun des trois Tétracordes Synnéménon, Diézeugménon, & Hyperboléon; corde que quelques-uns ne distinguoient que par le nom du Genre où ces Tétracordes étoient employés. Ainsi la troisieme corde du Tétracorde Hyperboléon, laquelle est appellée Hyperboléon-Diatonos par Aristoxène & Alypius, est appellée *Paranète*-Hyperboléon par Euclide, *&c.*

PARAPHONIE, *s. f.* C'est, dans la Musique ancienne, cette espece de Consonnance qui ne résulte pas des mêmes Sons, comme l'Unisson qu'on appelle *Homophonie*; ni de la

Réplique des mêmes Sons, comme l'Octave qu'on appelle *Antiphonie ;* mais des Sons réellement différens, comme la Quinte & la Quarte, seules *Paraphonies* admises dans cette Musique : car pour la Sixte & la Tierce, les Grecs ne les mettoient pas au rang des *Paraphonies* ; ne les admettant pas même pour Consonnances.

PARFAIT, *adj.* Ce mot, dans la Musique, a plusieurs sens. Joint au mot *Accord*, il signifie un Accord qui comprend toutes les Consonnances sans aucune Dissonance; joint au mot *Cadence*, il exprime celle qui porte la Note sensible, & de la Dominante tombe sur la Finale; joint au mot *Consonnance*, il exprime un Intervalle juste & déterminé, qui ne peut être ni majeur ni mineur : ainsi l'Octave, la Quinte & la Quarte sont des Consonnances parfaites, & ce sont les seules ; joint au mot *Mode*, il s'applique à la Mesure par une acception qui n'est plus connue & qu'il faut expliquer pour l'intelligence des anciens Auteurs.

Ils divisoient le Tems ou le Mode, par rapport à la Mesure, en *Parfait* ou *Imparfait*, & prétendant que le nombre ternaire étoit plus parfait que le binaire, ce qu'ils prouvoient par la Trinité, ils appelloient Tems ou Mode *Parfait*, celui dont la Mesure étoit à trois Tems, & ils le marquoient par un O ou cercle, quelquefois seul, & quelquefois barré, ⦶. Le Tems ou Mode *Imparfait* formoit une Mesure à deux Tems, & se marquoit par un O tronqué ou un C, tantôt seul & tantôt barré. (Voyez MESURE, MODE, PROLATION, TEMS.)

PARHYPATE, *s. f.* Nom de la corde qui suit immé-

diatement l'Hypate du grave à l'aigu. Il y avoit deux *Parhypates* dans le Diagramme des Grecs ; ſavoir, la *Parhypate-Hypaton*, & la *Parhypate-Méſon*. Ce mot *Parhypate* ſignifie *Sous-principale* ou *proche la principale*. (Voyez HYPATE.)

PARODIE, *ſ. f.* Air de Symphonie dont on fait un Air chantant en y ajuſtant des paroles. Dans une Muſique bien faite le Chant eſt fait ſur les paroles ; & dans la *Parodie* les paroles ſont faites ſur le Chant : tous les couplets d'une Chanſon, excepté le premier, ſont des eſpeces de *Parodies* ; & c'eſt, pour l'ordinaire, ce que l'on ne ſent que trop à la maniere dont la Proſodie y eſt eſtropiée. (Voyez CHANSON.)

PAROLES, *ſ. f. plur.* C'eſt le nom qu'on donne au Poëme que le Compoſiteur met en Muſique ; ſoit que ce Poëme ſoit petit ou grand, ſoit que ce ſoit un Drame ou une Chanſon. La mode eſt de dire d'un nouvel Opéra que la Muſique en eſt paſſable ou bonne, mais que les *Paroles* en ſont déteſtables : on pourroit dire le contraire des vieux Opéra de Lully.

PARTIE, *ſ. f.* C'eſt le nom de chaque Voix ou Mélodie ſéparée, dont la réunion forme le Concert. Pour conſtituer un Accord, il faut que deux Sons au moins ſe faſſent entendre à la fois ; ce qu'une ſeule Voix ne ſauroit faire. Pour former, en chantant, une Harmonie ou une ſuite d'Accords, il faut donc pluſieurs Voix : le Chant qui appartient à chacune de ces Voix s'appelle *Partie*, & la collection de toutes les Parties d'un même ouvrage, écrites l'une au-deſſous de l'autre, s'appelle Partition. (Voyez PARTITION.)

Comme un Accord complet eſt compoſé de quatre Sons, il y a auſſi, dans la Muſique, quatre *Parties* principales dont la plus aiguë s'appelle *Deſſus*, & ſe chante par des Voix de femmes, d'enfans ou de *Muſici :* les trois autres ſont, la *Haute-Contre*, la *Taille* & la *Baſſe*, qui toutes appartiennent à des Voix d'hommes. On peut voir, (*Pl.* F. *Fig. 6.*) l'étendue de Voix de chacune de ces *Parties*, & la Clef qui lui appartient. Les Notes blanches montrent les Sons pleins où chaque *Partie* peut arriver tant en haut qu'en bas, & les Croches qui ſuivent montrent les Sons où la Voix commenceroit à ſe forcer, & qu'elle ne doit former qu'en paſſant. Les Voix Italiennes excedent preſque toujours cette étendue dans le haut, ſur-tout les Deſſus; mais la Voix devient alors une eſpece de *Faucet*, & avec quelqu'art que ce défaut ſe déguiſe, c'en eſt certainement un.

Quelqu'une ou chacune de ces *Parties* ſe ſubdiviſe quand on compoſe à plus de quatre *Parties* (Voyez DESSUS, TAILLE, BASSE.)

Dans la premiere invention du Contre-point, il n'eut d'abord que deux *Parties*, dont l'une s'appelloit *Tenor*, & l'autre *Diſcant.* Enſuite on en ajouta une troiſieme qui prit le nom de *Triplum ;* & enfin une quatrieme, qu'on appella quelquefois *Quadruplum*, & plus communément *Motetus.* Ces *Parties* ſe confondoient & enjamboient très-fréquemment les unes ſur les autres : ce n'eſt que peu-à-peu qu'en s'étendant à l'aigu & au grave, elles ont pris, avec des Diapaſons plus ſéparés & plus fixes, les noms qu'elles ont aujourd'hui.

Il y a aussi des *Parties* instrumentales. Il y a même des Instrumens, comme l'Orgue, le Clavecin, la Viole, qui peuvent faire plusieurs *Parties* à la fois. On divise aussi la Musique Instrumentale en quatre *Parties*, qui répondent à celles de la Musique Vocale, & qui s'appellent *Dessus*, *Quinte*, *Taille* & *Basse*; mais ordinairement le Dessus se sépare en deux, & la Quinte s'unit avec la Taille, sous le nom commun de *Viole*. On trouvera aussi (*Pl.* F. *Fig.* 7.) les Clefs & l'étendue des quatre *Parties* Instrumentales : mais il faut remarquer que la plupart des Instrumens n'ont pas dans le haut des bornes précises, & qu'on les peut faire démancher autant qu'on veut aux dépens des oreilles des Auditeurs ; au lieu que dans le bas ils ont un terme fixe qu'ils ne sauroient passer : ce terme est à la Note que j'ai marquée ; mais je n'ai marqué dans le haut que celle où l'on peut atteindre sans démancher.

Il y a des *Parties* qui ne doivent être chantées que par une seule Voix, ou jouées que par un seul Instrument, & celles-là s'appellent *Parties récitantes.* D'autres *Parties* s'exécutent par plusieurs personnes chantant ou jouant à l'Unisson, & on les appelle *Parties concertantes* ou *Parties de Chœur.*

On appelle encore *Partie*, le papier de Musique sur lequel est écrite la *Partie* séparée de chaque Musicien ; quelquefois plusieurs chantent ou jouent sur le même papier : mais quand ils ont chacun le leur, comme cela se pratique ordinairement dans les grandes Musiques, alors, quoiqu'en ce sens chaque Concertant ait sa *Partie*, ce n'est pas à dire dans l'autre sens qu'il y ait autant de *Parties* de Concertans, attendu que la

même *Partie* eſt ſouvent doublée, triplée & multipliée à proportion du nombre total des exécutans.

PARTITION, *ſ. f.* Collection de toutes les Parties d'une Piece de Muſique, où l'on voit, par la réunion des Portées correſpondantes, l'Harmonie qu'elles forment entr'elles. On écrit pour cela toutes les Parties Portée à Portée, l'une au-deſſous de l'autre avec la Clef qui convient à chacune, commençant par les plus aiguës, & plaçant la Baſſe au-deſſous du tout; on les arrange, comme j'ai dit au mot COPISTE, de maniere que chaque Meſure d'une Portée ſoit placée perpendiculairement au-deſſus ou au-deſſous de la Meſure correſpondante des autres Parties, & enfermée dans les mêmes Barres prolongées de l'une à l'autre, afin que l'on puiſſe voir d'un coup-d'œil tout ce qui doit s'entendre à la fois.

Comme dans cette diſpoſition une ſeule ligne de Muſique comprend autant de Portées qu'il y a de Parties, on embraſſe toutes ces Portées par un trait de plume qu'on appelle *Accolade*, & qui ſe tire à la marge au commencement de cette ligne ainſi compoſée; puis on recommence, pour une nouvelle Ligne, à tracer une nouvelle Accolade qu'on remplit de la ſuite des mêmes Portées écrites dans le même ordre.

Ainſi, quand on veut ſuivre une Partie, après avoir parcouru la Portée juſqu'au bout, on ne paſſe pas à celle qui eſt immédiatement au-deſſous: mais on regarde quel rang la Portée que l'on quitte occupe dans ſon Accolade, on va chercher dans l'Accolade qui ſuit la Portée correſpondante, & l'on y trouve la ſuite de la même Partie.

L'usage des *Partitions* est indispensable pour composer. Il faut aussi que celui qui conduit un Concert ait la *Partition* sous les yeux pour voir si chacun suit sa Partie, & remettre ceux qui peuvent manquer : elle est même utile à l'Accompagnateur pour bien suivre l'Harmonie ; mais quant aux autres Musiciens, on donne ordinairement à chacun sa Partie séparée, étant inutile pour lui de voir celle qu'il n'exécute pas.

Il y a pourtant quelques cas où l'on joint dans une Partie séparée d'autres Parties en *Partition* partielle, pour la commodité des exécutans. 1°. Dans les Parties Vocales, on note ordinairement la Basse continue en *Partition* avec chaque Partie récitante, soit pour éviter au Chanteur la peine de compter ses Pauses en suivant la Basse, soit pour qu'il se puisse accompagner lui-même en répétant ou récitant sa Partie. 2°. Les deux Parties d'un Duo chantant se notent en *Partition* dans chaque Partie séparée, afin que chaque Chanteur, ayant sous les yeux tout le Dialogue, en saisisse mieux l'esprit, & s'accorde plus aisément avec sa contre-Partie. 3°. Dans les Parties Instrumentales, on a soin, pour les Récitatifs obligés, de noter toujours la Partie chantante en *Partition* avec celle de l'Instrument, afin que dans ces alternatives de Chant non mesuré & de Symphonie mesurée, le Symphoniste prenne juste le tems des Ritournelles sans enjamber & sans retarder.

PARTITION est encore, chez les Facteurs d'Orgue & de Clavecin, une regle pour accorder l'Instrument, en commençant par une Corde ou un Tuyau de chaque Touche

dans l'étendue d'une Octave ou un peu plus, prise vers le milieu du Clavier ; & sur cette Octave ou *Partition* l'on accorde, après, tout le reste. Voici comment on s'y prend pour former la *Partition.*

Sur un Son donné par un Instrument dont je parlerai au mot *Ton*, l'on accorde à l'Unisson ou à l'Octave le C *sol ut* qui appartient à la Clef de ce nom, & qui se trouve au milieu du Clavier ou à-peu-près. On accorde ensuite le *sol*, Quinte aiguë de cet *ut*; puis le *re*, Quinte aiguë de ce *sol;* après quoi l'on redescend à l'Octave de ce *re*, à côté du premier *ut.* On remonte à la Quinte *la*, puis encore à la Quinte *mi.* On redescend à l'Octave de ce *mi*, & l'on continue de même, montant de Quinte en Quinte, & redescendant à l'Octave lorsqu'on avance trop à l'aigu. Quand on est parvenu au *sol* Dièse, on s'arrête.

Alors on reprend le premier *ut*, & l'on accorde son Octave aiguë ; puis la Quinte grave de cette Octave *fa* ; l'Octave aiguë de ce *fa* ; ensuite le *si* Bémol, Quinte de cette Octave ; enfin le *mi* Bémol, Quinte grave de ce *si* Bémol : l'Octave aiguë duquel *mi* Bémol doit faire Quinte juste ou à-peu-près avec le *la* Bémol ou *sol* Dièse précédemment accordé. Quand cela arrive, la *Partition* est juste ; autrement elle est fausse, & cela vient de n'avoir pas bien suivi les regles expliquées au mot *Tempérament.* Voyez (*Pl.* F. *Fig.* 8.) la succession d'Accords qui forme la *Partition.*

La *Partition* bien faite, l'accord du reste est très-facile, puisqu'il n'est plus question que d'Unissons & d'Octaves pour achever d'accorder tout le Clavier.

PASSACAILLE, *s. f.* Espece de Chaconne dont le Chant est plus tendre & le mouvement plus lent que dans les Chaconnes ordinaires. (Voyez CHACONNE.) Les *Passacailles* d'Armide & d'Issé sont célebres dans l'Opéra François.

PASSAGE, *s. m.* Ornement dont on charge un trait de Chant, pour l'ordinaire assez court; lequel est composé de plusieurs Notes ou Diminutions qui se chantent ou se jouent très-légérement. C'est ce que les Italiens appellent aussi *Passo*. Mais tout Chanteur en Italie est obligé de savoir composer des *Passi*, au lieu que la plupart des Chanteurs François ne s'écartent jamais de la Note & ne font de *Passages* que ceux qui sont écrits.

PASSE-PIED, *s. m.* Air d'une Danse de même nom ; fort commune, dont la mesure est triple, se marque $\frac{3}{8}$, & se bat à un Tems. Le mouvement en est plus vif que celui du Menuet, le caractere de l'Air à-peu-près semblable ; excepté que le *Passe-pied* admet la syncope, & que le Menuet ne l'admet pas. Les Mesures de chaque Reprise y doivent entrer de même en nombre pairement pair. Mais l'Air du *Passe-pied* au lieu de commencer sur le *Frappé* de la Mesure, doit dans chaque Reprise commencer sur la croche qui le précede.

PASTORALE, *s. f.* Opéra champêtre dont les Personnages sont des Bergers, & dont la Musique doit être assortie à la simplicité de goût & de mœurs qu'on leur suppose.

Une *Pastorale* est aussi une Piece de Musique faite sur des paroles relatives à l'état *Pastoral*, ou un Chant qui imite celui des Bergers, qui en a la douceur, la tendresse

& le naturel ; l'Air d'une Danſe composée dans le même caractere s'appelle auſſi *Paſtorale.*

PASTORELLE, *ſ. ſ.* Air Italien dans le genre paſtoral. Les Airs François appellés Paſtorales, ſont ordinairement à deux Tems, & dans le caractere de Muſette. Les *Paſtorelles* Italiennes ont plus d'accent, plus de grace, autant de douceur & moins de fadeur. Leur Meſure eſt toujours le ſix-huit.

PATHÉTIQUE, *adj.* Genre de Muſique dramatique & théâtral, qui tend à peindre & à émouvoir les grandes paſſions, & plus particuliérement la douleur & la triſteſſe. Toute l'expreſſion de la Muſique Françoiſe, dans le genre *Pathétique*, conſiſte dans les Sons traînés, renforcés, glapiſſans, & dans une telle lenteur de mouvement, que tout ſentiment de la Meſure y ſoit effacé. De-là vient que les François croient que tout ce qui eſt lent eſt *Pathétique*, & que tout ce qui eſt *Pathétique* doit être lent. Ils ont même des Airs qui deviennent gais & badins, ou tendres & *Pathétiques*, ſelon qu'on les chante vîte ou lentement. Tel eſt un Air ſi connu dans tout Paris, auquel on donne le premier caractere ſur ces paroles : *Il y a trente ans que mon cotillon traîne*, &c. & le ſecond ſur celles-ci : *Quoi ! vous partez ſans que rien vous arrête*, &c. C'eſt l'avantage de la Mélodie Françoiſe ; elle ſert à tout ce qu'on veut. *Fiet avis*, *&*, *cum volet*, *arbor.*

Mais la Muſique Italienne n'a pas le même avantage : chaque Chant, chaque Mélodie a ſon caractere tellement propre, qu'il eſt impoſſible de l'en dépouiller. Son *Pathé-*

tique d'Accent & de Mélodie se fait sentir en toute sorte de Mesure, & même dans les Mouvemens les plus vifs. Les Airs François changent de caractere selon qu'on presse ou qu'on ralentit le Mouvement : chaque Air Italien a son Mouvement tellement déterminé, qu'on ne peut l'altérer sans anéantir la Mélodie. L'Air ainsi défiguré ne change pas son caractere, il le perd ; ce n'est plus du Chant, ce n'est rien.

Si le caractere du *Pathétique* n'est pas dans le Mouvement, on ne peut pas dire non plus qu'il soit dans le Genre, ni dans le Mode, ni dans l'Harmonie ; puisqu'il y a des morceaux également *Pathétiques* dans les trois Genres, dans les deux Modes, & dans toutes les Harmonies imaginables. Le vrai *Pathétique* est dans l'Accent passionné, qui ne se détermine point par les regles ; mais que le génie trouve & que le cœur sent, sans que l'Art puisse, en aucune maniere, en donner la loi.

PATTE A RÉGLER, *s. f.* On appelle ainsi un petit instrument de cuivre, composé de cinq petites rainures également espacées, attachées à un manche commun, par lesquelles on trace à la fois sur le papier, & le long d'une regle, cinq lignes paralleles qui forment une Portée. (Voyez PORTÉE.)

PAVANE, *s. f.* Air d'une Danse ancienne du même nom, laquelle depuis long-tems n'est plus en usage. Ce nom de *Pavane* lui fut donné parce que les figurans faisoient, en se regardant, une espece de roue à la maniere des Paons. L'Homme se servoit, pour cette roue, de sa cape & de son

épée qu'il gardoit dans cette Danſe, & c'eſt par alluſion à la vanité de cette attitude qu'on a fait le verbe réciproque *ſe pavaner.*

PAUSE, *ſ. f.* Intervalle de tems qui, dans l'exécution, doit ſe paſſer en ſilence par la Partie où la *Pauſe* eſt marquée. (Voyez TACET, SILENCE.)

Le nom de *Pauſe* peut s'appliquer à des Silences de différentes durées; mais communément il s'entend d'une Meſure pleine. Cette *Pauſe* ſe marque par un demi-Bâton qui, partant d'une des lignes intérieures de la Portée, deſcend juſqu'à la moitié de l'eſpace compris entre cette ligne & la ligne qui eſt immédiatement au-deſſous. Quand on a pluſieurs *Pauſes* à marquer, alors on doit ſe ſervir des figures dont j'ai parlé au mot Bâton, & qu'on trouve marquées *Pl. D. Fig. 9.*

A l'égard de la *demi-Pauſe*, qui vaut une Blanche, ou la moitié d'une Meſure à quatre Tems, elle ſe marque comme la *Pauſe* entiere, avec cette différence que la *Pauſe* tient à une ligne par le haut, & que la *demi-Pauſe* y tient par le bas. Voyez, dans la même Figure 9, la diſtinction de l'une & de l'autre.

Il faut remarquer que la *Pauſe* vaut toujours une Meſure juſte, dans quelque eſpece de Meſure qu'on ſoit; au lieu que la *demi-Pauſe* a une valeur fixe & invariable: de ſorte que, dans toute Meſure qui vaut plus ou moins d'une Ronde ou de deux Blanches, on ne doit point ſe ſervir de la *demi-Pauſe* pour marquer une demi-Meſure, mais des autres Silences qui en expriment la juſte valeur.

Quant

Quant à cette autre espece de *Pauses* connues dans nos anciennes Musiques sous le nom de *Pauses initiales*, parce qu'elles se plaçoient après la Clef, & qui servoient, non à exprimer des Silences, mais à déterminer le Mode ; ce nom de *Pauses* ne leur fut donné qu'abusivement : c'est pourquoi je renvoie sur cet article aux mots *Bâtons* & *Modes*.

PAUSER, *v. n.* Appuyer sur une syllabe en chantant. On ne doit *Pauser* que sur les syllabes longues, & l'on ne *Pause* jamais sur les *e* muets.

PÉAN, *s. m.* Chant de victoire parmi les Grecs, en l'honneur des Dieux, & sur-tout d'Apollon.

PENTACORDE, *s. m.* C'étoit chez les Grecs tantôt un Instrument à cinq cordes, & tantôt un ordre ou systême formé de cinq Sons : c'est en ce dernier sens que la Quinte ou Diapente s'appelloit quelquefois *Pentacorde*.

PENTATONON, *s. m.* C'étoit, dans la Musique ancienne le nom d'un Intervalle que nous appellons aujourd'hui Sixte-superflue. (Voyez SIXTE.) Il est composé de quatre Tons, d'un semi-Ton majeur & d'un semi-Ton mineur ; d'où lui vient le nom de *Pentatonon*, qui signifie *cinq tons*.

PERFIDIE, *s. f.* Terme emprunté de la Musique Italienne, & qui signifie une certaine affectation de faire toujours la même chose, de poursuivre toujours le meme dessein, de conserver le même Mouvement, le même caractere de Chant, les mêmes Passages, les mêmes figures de Notes. (Voyez DESSEIN, CHANT, MOUVEMENT.) Telles sont les Basses-contraintes ; comme celles des anciennes Cha-

connes, & une infinité de manieres d'Accompagnement contraint ou *Perfidié*, *Perfidiato*, qui dépend du caprice des Compositeurs.

Ce terme n'est point usité en France, & je ne sais s'il a jamais été écrit en ce sens ailleurs que dans le Dictionnaire de Broffard.

PERIELÈSE, *s. f.* Terme de Plain-Chant. C'est l'interposition d'une ou plusieurs Notes dans l'intonation de certaines pieces de Chant, pour en assurer la Finale, & avertir le Chœur que c'est à lui de reprendre & poursuivre ce qui suit.

La *Périèlese* s'appelle autrement *Cadence* ou *petite Neume*, & se fait de trois manieres; savoir, 1°. Par *Circonvolution*. 2°. Par *Intercidence* ou *Diaptose*. 3°. Ou par simple *Duplication*. (Voyez ces mots.)

PERIPHERÈS, *s. f.* Terme de la Musique Grecque, qui signifie une suite de Notes tant ascendantes que descendantes, & qui reviennent, pour ainsi dire, sur elles-mêmes. La *Peripherès* étoit formée de l'*Anacamptos* & de l'*Euthia*.

PETTEIA, *s. f.* Mot Grec qui n'a point de correspondant dans notre Langue, & qui est le nom de la derniere des trois parties dans lesquelles on subdivise la Mélopée. (Voyez MÉLOPÉE.)

La *Petteïa* est, selon Aristide Quintilien, l'art de discerner les Sons dont on doit faire ou ne pas faire usage, ceux qui doivent être plus ou moins fréquens, ceux par où l'on doit commencer & ceux par où l'on doit finir.

C'eſt la *Petteïa* qui conſtitue les Modes de la Muſique; elle détermine le Compoſiteur dans le choix du genre de Mélodie relatif au mouvement qu'il veut peindre ou exciter dans l'ame, ſelon les perſonnes & ſelon les occaſions. En un mot la *Petteïa*, partie de l'Hermoſménon qui regarde la Mélodie, eſt à cet égard ce que les Mœurs ſont en Poéſie.

On ne voit pas ce qui a porté les Anciens à lui donner ce nom, à moins qu'ils ne l'aient pris de πεττεία leur jeu d'Echecs; la *Petteïa* dans la Muſique étant une regle pour combiner & arranger les Sons, comme le jeu d'Echecs en eſt une autre pour arranger les Pieces appellées πέττοι *Calculi*.

PHILELIE, *ſ. f.* C'étoit chez les Grecs une ſorte d'Hymne ou de Chanſon en l'honneur d'Apollon. (Voyez CHANSON.)

PHONIQUE, *ſ. f.* Art de traiter & combiner les Sons ſur les principes de l'Acouſtique. (Voyez ACOUSTIQUE.)

PHRASE, *ſ. f.* Suite de Chant ou d'Harmonie qui forme ſans interruption un ſens plus ou moins achevé, & qui ſe termine ſur un repos par une Cadence plus ou moins parfaite.

Il y a deux eſpeces de *Phraſes* muſicales. En Mélodie la *Phraſe* eſt conſtituée par le Chant, c'eſt-à-dire, par une ſuite de Sons tellement diſpoſés, ſoit par rapport au Ton, ſoit par rapport au Mouvement, qu'ils faſſent un tout bien lié, lequel aille ſe réſoudre ſur une corde eſſentielle du Mode où l'on eſt.

Dans l'Harmonie, la *Phrase* eſt une ſuite régulière d'Accords tous liés entr'eux par des Diſſonances exprimées ou ſous-entendues; laquelle ſe réſout ſur une Cadence abſolue, & ſelon l'eſpece de cette Cadence : ſelon que le ſens en eſt plus ou moins achevé, le repos eſt auſſi plus ou moins parfait.

C'eſt dans l'invention des *Phraſes* muſicales, dans leurs proportions, dans leur entrelacement, que conſiſtent les véritables beautés de la Muſique. Un Compoſiteur qui ponctue & phraſe bien, eſt un homme d'eſprit : un Chanteur qui ſent, marque bien ſes *Phraſes* & leur accent, eſt un homme de goût : mais celui qui ne ſait voir & rendre que les Notes, les Tons, les Tems, les Intervalles, ſans entrer dans le ſens des *Phraſes*, quelque ſûr, quelque exact d'ailleurs qu'il puiſſe être, n'eſt qu'un Croque-ſol.

PHRYGIEN, *adj.* Le Mode *Phrygien* eſt un des quatre principaux & plus anciens Modes de la Muſique des Grecs. Le caractere en étoit ardent, fier, impétueux, véhément, terrible. Auſſi étoit-ce, ſelon Athénée, ſur le Ton ou Mode *Phrygien* que l'on ſonnoit les Trompettes & autres Inſtrumens militaires.

Ce Mode inventé, dit-on, par Marſyas Phrygien, occupe le milieu entre le Lydien & le Dorien; & ſa Finale eſt à un *Ton* de diſtance de celles de l'un & de l'autre.

PIECE, *ſ. f.* Ouvrage de Muſique d'une certaine étendue, quelquefois d'un ſeul morceau, & quelquefois de pluſieurs, formant un enſemble & un tout fait pour être exécuté de ſuite. Ainſi une Ouverture eſt une *Piece*, quoique

composée de trois morceaux, & un Opéra même est une *Piece*, quoique divisé par Actes. Mais outre cette acception générique, le mot *Piece* en a une plus particuliere dans la Musique Instrumentale, & seulement pour certains Instrumens, tels que la Viole & le Clavecin. Par exemple, on ne dit point une *Piece de Violon*; l'on dit *une Sonate* : & l'on ne dit gueres une Sonate de Clavecin, l'on dit *une Piece*.

PIED, *s. m.* Mesure de Tems ou de quantité, distribuée en deux ou plusieurs valeurs égales ou inégales. Il y avoit dans l'ancienne Musique cette différence des Tems aux *Pieds*, que les Tems étoient comme les Points ou élémens indivisibles, & les *Pieds* les premiers composés de ces élémens. Les *Pieds*, à leur tour, étoient les élémens du Mètre ou du Rhythme.

Il y avoit des *Pieds* simples, qui pouvoient seulement se diviser en Tems, & de composés, qui pouvoient se diviser en d'autres *Pieds*, comme le Choriambe, qui pouvoit se résoudre en un Trochée & un Iambe : l'Ionique en un Pyrrique & un Spondée, &c.

Il y avoit des *Pieds* Rhythmiques, dont les quantités relatives & déterminées étoient propres à établir des rapports agréables, comme égales, doubles, sesquialteres, sesquitierces, &c. & de non Rhythmiques, entre lesquels les rapports étoient vagues, incertains, peu sensibles; tels, par exemple, qu'on en pourroit former de mots François, qui, pour quelques syllabes breves ou longues, en ont une infinité d'autres sans valeur déterminée, ou qui, breves ou

longues, ſeulement dans les regles des Grammairiens, ne ſont ſenties comme telles, ni par l'oreille des Poëtes, ni dans la pratique du Peuple.

PINCÉ, *ſ. m.* Sorte d'agrément propre à certains Inſtrumens, & ſur-tout au Clavecin : il ſe fait, en battant alternativement le Son de la Note écrite avec le Son de la Note inférieure, & obſervant de commencer & finir par la Note qui porte le *Pincé.* Il y a cette différence du *Pincé* au Tremblement ou Trill que celui-ci ſe bat avec la Note ſupérieure, & le *Pincé* avec la Note inférieure. Ainſi le Trill ſur *ut* ſe bat ſur l'*ut* & ſur le *re*, & le *Pincé* ſur le même *ut*, ſe bat ſur l'*ut* & ſur le *ſi*. Le *Pincé* eſt marqué, dans les Pieces de Couperin, avec une petite croix fort ſemblable à celle avec laquelle on marque le Trill dans la Muſique ordinaire. Voyez les ſignes de l'un & de l'autre à la tête des Pieces de cet Auteur.

PINCER, *v. a.* C'eſt employer les doigts au lieu de l'Archet pour faire ſonner les cordes d'un Inſtrument. Il y a des Inſtrumens à cordes qui n'ont point d'Archet, & dont on ne joue qu'en les *pinçant* ; tels ſont le Siſtre, le Luth, la Guitare : mais on pince auſſi quelquefois ceux où l'on ſe ſert ordinairement de l'Archet, comme le Violon & le Violoncelle ; & cette maniere de jouer, preſque inconnue dans la Muſique Françoiſe, ſe marque dans l'Italienne par le mot *Pizzicato*.

PIQUÉ, *adj. pris adverbialement.* Maniere de jouer en pointant les Notes & marquant fortement le Pointé.

Notes *piquées* ſont des ſuites de Notes montant ou deſ-

cendant diatoniquement, ou rebattues fur le même Degré, fur chacune defquelles on met un Point, quelquefois un peu alongé pour indiquer qu'elles doivent être marquées égales par des coups de langue ou d'Archet fecs & détachés, fans retirer ou repouffer l'Archet, mais en le faifant paffer en frappant & fautant fur la corde autant de fois qu'il y a de Notes, dans le même fens qu'on a commencé.

PIZZICATO. Ce mot écrit dans les Mufiques Italiennes avertit qu'il faut *Pincer*. (Voyez PINCER.)

PLAGAL, *adj.* Ton ou Mode *Plagal*. Quand l'Octave fe trouve divifée arithmétiquement, fuivant le langage ordinaire; c'eft-à-dire, quand la Quarte eft au grave & la Quinte à l'aigu, on dit que le Ton eft *Plagal*, pour le diftinguer de l'authentique où la Quinte eft au grave & la Quarte à l'aigu.

Suppofons l'Octave *A a* divifée en deux parties par la Dominante *E*. Si vous modulez entre les deux *la*, dans l'efpace d'une Octave, & que vous faffiez votre Finale fur l'un de ces *la*, votre Mode eft *Authentique*. Mais fi, modulant de même entre ces deux *la*, vous faites votre Finale fur la Dominante *mi*, qui eft intermédiaire, ou que, modulant de la Dominante à fon Octave, vous faffiez la Finale fur la Tonique intermédiaire, dans ces deux cas le Mode eft *Plagal*.

Voilà toute la différence, par laquelle on voit que tous les Tons font réellement Authentiques, & que la diftinction n'eft que dans le Diapafon du Chant & dans le choix de la Note fur laquelle on s'arrête, qui eft toujours la Tonique dans l'Authentique, & le plus fouvent la Dominante dans le *Plagal*.

L'étendue des Voix, & la division des Parties a fait disparoître ces distinctions dans la Musique; & on ne les connoît plus que dans le Plain-Chant. On y compte quatre Tons *Plagaux* ou Collatéraux; savoir, le second, le quatrieme, le sixieme & le huitieme; tous ceux dont le nombre est pair. (Voyez TONS DE L'EGLISE.)

PLAIN-CHANT, *s. m.* C'est le nom qu'on donne dans l'Église Romaine au Chant Ecclésiastique. Ce Chant, tel qu'il subsiste encore aujourd'hui, est un reste bien défiguré, mais bien précieux, de l'ancienne Musique Grecque, laquelle, après avoir passé par les mains des barbares, n'a pu perdre encore toutes ses premieres beautés. Il lui en reste assez pour être de beaucoup préférable, même dans l'état où il est actuellement, & pour l'usage auquel il est destiné à ces Musiques efféminées & théâtrales, ou maussades & plates, qu'on y substitue en quelques Églises, sans gravité, sans goût, sans convenance, & sans respect pour le lieu qu'on ose ainsi profaner.

Le tems où les Chrétiens commencerent d'avoir des Eglises & d'y chanter des Pseaumes & d'autres Hymnes, fut celui où la Musique avoit déjà perdu presque toute son ancienne énergie par un progrès dont j'ai exposé ailleurs les causes. Les Chrétiens s'étant saisis de la Musique dans l'état où ils la trouverent, lui ôterent encore la plus grande force qui lui étoit restée; savoir, celle du Rhythme & du Mètre, lorsque, des vers auxquels elle avoit toujours été appliquée, ils la transporterent à la Prose des Livres Sacrés, ou à je ne sais quelle barbare Poésie, pire pour la Musique que la Prose même.

même. Alors l'une des deux parties constitutives s'évanouit, & le Chant se traînant, uniformément & sans aucune espece de Mesure, de Notes en Notes presque égales, perdit avec sa marche rhythmique & cadencée toute l'énergie qu'il en recevoit. Il n'y eut plus que quelques Hymnes dans lesquelles, avec la Prosodie & la quantité des Pieds, conservés, on sentît encore un peu la cadence du vers; mais ce ne fut plus-là le caractere général du *Plain-Chant*, dégénéré le plus souvent en une Psalmodie toujours monotone & quelquefois ridicule, sur une Langue telle que la Latine, beaucoup moins harmonieuse & accentuée que la Langue Grecque.

Malgré ces pertes si grandes, si essentielles, le *Plain-Chant* conservé d'ailleurs par les Prêtres dans son caractere primitif, ainsi que tout ce qui est extérieur & cérémonie dans leur Eglise, offre encore aux connoisseurs de précieux fragmens de l'ancienne Mélodie & de ses divers Modes, autant qu'elle peut se faire sentir sans Mesure & sans Rhythme, & dans le seul Genre Diatonique qu'on peut dire n'être, dans sa pureté, que le *Plain-Chant*. Les divers Modes y conservent leurs deux distinctions principales; l'une par la différence des Fondamentales ou Toniques, & l'autre par la différente position des deux semi-Tons, selon le Degré du systême Diatonique naturel où se trouve la Fondamentale, & selon que le Mode Authentique ou Plagal représente les deux Tétracordes conjoints ou disjoints. (Voyez SYSTÊMES, TÉTRACORDES, TONS DE L'EGLISE.)

Ces Modes, tels qu'ils nous ont été transmis dans les

anciens Chants Eccléſiaſtiques, y conſervent une beauté de caractere & une variété d'affections bien ſenſibles aux connoiſſeurs non prévenus, & qui ont conſervé quelque jugement d'oreille pour les ſyſtêmes mélodieux établis ſur des principes différens des nôtres : mais on peut dire qu'il n'y a rien de plus ridicule & de plus plat que ces *Plains-Chants* accommodés à la moderne, pretintaillés des ornemens de notre Muſique, & modulés ſur les Cordes de nos Modes : comme ſi l'on pouvoit jamais marier notre ſyſtême harmonique avec celui des Modes anciens, qui eſt établi ſur des principes tout différens. On doit ſavoir gré aux Evêques, Prévôts & Chantres qui s'oppoſent à ce barbare mélange, & deſirer, pour le progrès & la perfection d'un Art, qui n'eſt pas, à beaucoup près, au point où l'on croit l'avoir mis, que ces précieux reſtes de l'antiquité ſoient fidélement tranſmis à ceux qui auront aſſez de talent & d'autorité pour en enrichir le ſyſtême moderne. Loin qu'on doive porter notre Muſique dans le *Plain-Chant*, je ſuis perſuadé qu'on gagneroit à tranſporter le *Plain-Chant* dans notre Muſique; mais il faudroit avoir pour cela beaucoup de goût, encore plus de ſavoir, & ſur-tout être exempt de préjugés.

Le *Plain-Chant* ne ſe Note que ſur quatre lignes, & l'on n'y emploie que deux Clefs, ſavoir la Clef d'*ut* & la Clef de *fa* ; qu'une ſeule Tranſpoſition, ſavoir un Bémol; & que deux figures de Notes, ſavoir la Longue ou Quarrée à laquelle on ajoute quelquefois une queue, & la Breve qui eſt en loſange.

Ambroiſe, Archevêque de Milan, fut, à ce qu'on pré-

tend, l'inventeur du *Plain-Chant* ; c'eſt-à-dire qu'il donna le premier une forme & des regles au Chant eccléſiaſtique pour l'approprier mieux à ſon objet, & le garantir de la barbarie & du dépériſſement où tomboit de ſon tems la Muſique. Grégoire, Pape, le perfectionna & lui donna la forme qu'il conſerve encore aujourd'hui à Rome & dans les autres Egliſes où ſe pratique le Chant Romain. L'Egliſe Gallicane n'admit qu'en partie avec beaucoup de peine & preſque par force le Chant Grégorien. L'extrait ſuivant d'un Ouvrage du tems même, imprimé à Francfort en 1594, contient le détail d'une ancienne querelle ſur le *Plain-Chant*, qui s'eſt renouvellée de nos jours ſur la Muſique, mais qui n'a pas eu la même iſſue. Dieu faſſe paix au grand Charlemagne.

« Le très-pieux Roi Charles étant retourné célébrer la » Pâque à Rome avec le Seigneur Apoſtolique, il s'émut, » durant les fêtes, une querelle entre les Chantres Romains » & les Chantres François. Les François prétendoient chan- » ter mieux & plus agréablement que les Romains. Les » Romains, ſe diſant les plus ſavans dans le Chant eccle- » ſiaſtique, qu'ils avoient appris du Pape Saint Grégoire, » accuſoient les François de corrompre, écorcher & défi- » gurer le vrai Chant. La diſpute ayant été portée devant le » Seigneur Roi, les François qui ſe tenoient forts de ſon » appui, inſultoient aux Chantres Romains. Les Romains, » fiers de leur grand ſavoir, & comparant la Doctrine de » Saint Grégoire à la ruſticité des autres, les traitoient » d'ignorans, de ruſtres, de ſots, & de groſſes bêtes. » Comme cette altercation ne finiſſoit point, le très-pieux

„ Roi Charles dit à ses Chantres : déclarez-nous quelle est
„ l'eau la plus pure & la meilleure, celle qu'on prend à la
„ source vive d'une fontaine, ou celle des rigoles qui n'en
„ découlent que de bien loin? Ils dirent tous que l'eau de la
„ source étoit la plus pure & celle des rigoles d'autant plus
„ altérée & sale qu'elle venoit de plus loin. Remontez donc,
„ reprit le Seigneur Roi Charles, à la fontaine de Saint
„ Grégoire dont vous avez évidemment corrompu le Chant.
„ Ensuite le Seigneur Roi demanda au Pape Adrien des
„ Chantres pour corriger le Chant François, & le Pape lui
„ donna Théodore & Benoît, deux Chantres très-savans &
„ instruits par Saint Grégoire même : il lui donna aussi des
„ Antiphoniers de Saint Grégoire qu'il avoit notés lui-même
„ en Note Romaine. De ces deux Chantres, le Seigneur
„ Roi Charles, de retour en France, en envoya un à Metz
„ & l'autre à Soissons, ordonnant à tous les Maîtres de
„ Chant des Villes de France de leur donner à corriger les
„ Antiphoniers, & d'apprendre d'eux à Chanter. Ainsi furent
„ corrigés les Antiphoniers François que chacun avoit altérés
„ par des additions & retranchemens à sa mode, & tous les
„ Chantres de France apprirent le Chant Romain, qu'ils
„ appellent maintenant Chant François; mais quant aux Sons
„ tremblans, flattés, battus, coupés dans le Chant, les
„ François ne purent jamais bien les rendre, faisant plutôt
„ des chevrottemens que des roulemens, à cause de la ru-
„ desse naturelle & barbare de leur gosier. Du reste, la
„ principale école de Chant demeura toujours à Metz, &
„ autant le Chant Romain surpasse celui de Metz, autant le

„ Chant de Metz ſurpaſſe celui des autres écoles Françoiſes.
„ Les Chantres Romains apprirent de même aux Chantres
„ François à s'accompagner des Inſtrumens; & le Seigneur
„ Roi Charles, ayant derechef amené avec ſoi en France des
„ Maîtres de Grammaire & de calcul, ordonna qu'on établît
„ par-tout l'étude des Lettres; car avant ledit Seigneur Roi
„ l'on n'avoit en France aucune connoiſſance des Arts libé-
„ raux. „

Ce paſſage eſt ſi curieux que les Lecteurs me ſauront gré, ſans doute, d'en tranſcrire ici l'original.

Et reverſus eſt Rex piiſſimus Carolus, & celebravit Romæ Paſcha cum Domno Apoſtolico. Ecce orta eſt contentio per dies feſtos Paſchæ inter Cantores Romanorum & Gallorum. Dicebant ſe Galli meliùs cantare & pulchriùs quàm Romani. Dicebant ſe Romani doctiſſimè cantilenas eccleſiaſticas proferre, ſicut docti fuerant à Sancto Gregorio Papâ, Gallos corruptè cantare, & cantilenam ſanam deſtruendo dilacerare. Quæ contentio ante Domnum Regem Carolum pervenit. Galli verò propter ſecuritatem Domni Regis Caroli valdè exprobrabant Cantoribus Romanis, Romani verò propter auctoritatem magnæ doctrinæ eos ſtultos, ruſticos & indoctos velut bruta animalia affirmabant, & doctrinam Sancti Gregorii præferebant ruſticitati eorum: & cum altercatio de neutrâ parte finiret, ait Domnus piiſſimus Rex Carolus ad ſuos Cantores: Dicite palàm quis purior eſt, & quis melior, aut fons vivus, aut rivuli ejus longe decurrentes? Reſponderunt omnes unâ voce, fontem, velut caput & originem, puriorem eſſe; rivulos autem ejus quantò longiùs à fonte receſſerint, tantò tur-

bulentos & sordibus ac immunditiis corruptos; & ait Domnus Rex Carolus : Revertimini vos ad fontem Sancti Gregorii, quia manifestè corrupistis cantilenam ecclesiasticam. Mox petiit Domnus Rex Carolus ab Adriano Papâ Cantores qui Franciam corrigerent de Cantu. At ille dedit ei Theodorum & Benedictum doctissimos Cantores qui à Sancto Gregorio eruditi fuerant, tribuitque Antiphonarios Sancti Gregorii, quos ipse notaverat notâ Romanâ : Domnus verò Rex Carolus revertens in Franciam misit unum Cantorem in Metis Civitate, alterum in Suessonis Civitate, præcipiens de omnibus Civitatibus Franciæ Magistros scholæ Antiphonarios eis ad corrigendum tradere, & ab eis discere cantare. Correcti sunt ergò Antiphonarii Francorum, quos unusquisque pro suo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens; & omnes Franciæ Cantores didicerunt notam Romanam quam nunc vocant notam Franciscam : excepto quòd tremulas vel vinnulas, sivè collisibiles vel secabiles voces in Cantu non poterant perfectè exprimere Franci, naturali voce barbaricâ frangentes in gutture voces, quàm potiùs exprimentes. Majus autem Magisterium Cantandi in Metis remansit; quantùmque Magisterium Romanum superat Metense in arte Cantandi, tantò superat Metensis Cantilena cæteras scholas Gallorum. Similiter erudierunt Romani Cantores supradictos Cantores Francorum in arte organandi; & Domnus Rex Carolus iterùm à Româ artis grammaticæ & computatoriæ Magistros secum adduxit in Franciam, & ubique studium litterarum expandere jussit. Ante ipsum enim Domnum Regem Carolum in Galliâ nullum studium fuerat liberalium Artium. Vide

Annal. & Hist. Francor. ab an. 708. ad. an. 990. Scriptores coœtaneos. impr. Francofurti 1594. sub vitâ Caroli magni.

PLAINTE, *s. f.* (Voyez Accent.)

PLEIN-CHANT. (Voyez Plain-Chant.)

PLEIN-JEU, se dit du Jeu de l'Orgue, lorsqu'on a mis tous les registres, & aussi lorsqu'on remplit toute l'Harmonie; il se dit encore des Instrumens d'archet, lorsqu'on en tire tout le Son qu'ils peuvent donner.

PLIQUE, *s. f. Plica*, sorte de Ligature dans nos anciennes Musiques. La *Plique* étoit un signe de retardement ou de lenteur *(signum morositatis*, dit Muris. *)* Elle se faisoit en passant d'un Son à un autre, depuis le semi-Ton jusqu'à la Quinte, soit en montant, soit en descendant; & il y en avoit de quatre sortes. 1. La *Plique* longue ascendante est une figure quadrangulaire avec un seul trait ascendant à droite, ou avec deux traits dont celui de la droite est le plus grand. 2. La *Plique* longue descendante a deux traits descendans dont celui de la droite est le plus grand. 3. La *Plique* breve ascendante a le trait montant de la gauche plus long que celui de la droite. 4. Et la descendante a le trait descendant de la gauche plus grand que celui de la droite.

POINCT ou POINT, *s. m.* Ce mot en Musique signifie plusieurs choses différentes.

Il y a dans nos vieilles Musiques six sortes de *Points*; savoir, *Point* de perfection, *Point* d'imperfection, *Point* d'ac-

croiſſement, *Point* de diviſion, *Point* de tranſlation, & *Point* d'altération.

I. Le *Point* de perfection appartient à la diviſion ternaire. Il rend parfaite toute Note ſuivie d'une autre Note moindre de la moitié par ſa figure : alors, par la force du *Point* intermédiaire, la Note précédente vaut le triple au lieu du double de celle qui ſuit.

II. Le *Point* d'imperfection placé à la gauche de la Longue, diminue ſa valeur, quelquefois d'une Ronde ou ſemi-Breve, quelquefois de deux. Dans le premier cas, on met une Ronde entre la Longue & le *Point;* dans le ſecond, on met deux Rondes à la droite de la Longue.

III. Le *Point* d'accroiſſement appartient à la diviſion binaire, & entre deux Notes égales, il fait valoir celle qui précede le double de celle qui ſuit.

IV. Le *Point* de diviſion ſe met avant une ſemi-Breve ſuivie d'une Breve dans le Tems parfait. Il ôte un Tems à cette Breve; & fait qu'elle ne vaut plus que deux Rondes au lieu de trois.

V. Si une Ronde entre deux *Points* ſe trouve ſuivie de deux ou pluſieurs Breves en Tems imparfait, le ſecond *Point* transfere ſa ſignification à la derniere de ces Breves, la rend parfaite & la fait valoir trois Tems. C'eſt le *Point* de tranſlation.

VI. Un *Point* entre deux Rondes, placées elles-mêmes entre deux Breves ou Quarrées dans le Tems parfait, ôte un Tems à chacune de ces deux Breves; de ſorte que chaque Breve ne vaut plus que deux Rondes, au lieu de trois. C'eſt le *Point* d'altération.

Ce

Ce même *Point* devant une Ronde suivie de deux autres Rondes entre deux Breves ou Quarrées, double la valeur de la derniere de ces Rondes.

Comme ces anciennes divisions du Tems en parfait & imparfait ne sont plus d'usage dans la Musique, toutes ces significations du *Point*, qui, à dire vrai, sont fort embrouillées, se sont abolies depuis long-tems.

Aujourd'hui le *Point*, pris comme valeur de Note, vaut toujours la moitié de celle qui le précede. Ainsi après la Ronde le *Point* vaut une Blanche, après la Blanche une Noire, après la Noire une Croche, &c. Mais cette maniere de fixer la valeur du *Point* n'est sûrement pas la meilleure qu'on eût pu imaginer, & cause souvent bien des embarras inutiles.

POINT-D'ORGUE ou POINT-DE-REPOS, est une espece de *Point* dont j'ai parlé au mot *Couronne*. C'est relativement à cette espece de Point qu'on appelle généralement *Point-d'Orgue* ces sortes de Chants, mesurés ou non mesurés, écrits ou non écrits, & toutes ces successions harmoniques qu'on fait passer sur une seule Note de Basse toujours prolongée. *(*Voyez CADENZA.*)*

Quand ce même Point surmonté d'une Couronne s'écrit sur la derniere Note d'un Air ou d'un morceau de Musique, il s'appelle alors *Point final*.

Enfin il y a encore une autre espece de *Points*, appellés *Points détachés*, lesquels se placent immédiatement au-dessus ou au-dessous de la tête des Notes; on en met presque toujours plusieurs de suite, & cela avertit que les Notes ainsi

ponctuées doivent être marquées par des coups de langue ou d'Archet égaux, secs & détachés.

POINTER, *v. a.* C'est, au moyen du Point, rendre alternativement longues & breves des suites de Notes naturellement égales, telles, par exemple, qu'une suite de Croches. Pour les *Pointer* sur la Note, on ajoute un Point après la premiere, une double Croche sur la seconde, un Point après la troisieme, puis une double Croche, & ainsi de suite. De cette maniere elles gardent de deux en deux la même valeur qu'elles avoient auparavant; mais cette valeur se distribue inégalement entre les deux Croches; de sorte que la premiere ou Longue en a les trois quarts, & la seconde ou Breve l'autre quart. Pour les pointer dans l'exécution, on les passe inégales selon ces mêmes proportions, quand même elles seroient notées égales.

Dans la Musique Italienne toutes les Croches sont toujours égales, à moins qu'elles ne soient marquées *Pointées*. Mais dans la Musique Françoise on ne fait les Croches exactement égales que dans la Mesure à quatre Tems; dans toutes les autres, on les pointe toujours un peu, à moins qu'il ne soit écrit *Croches égales*.

POLYCÉPHALE, *adj.* Sorte de Nome pour les Flûtes en l'honneur d'Apollon. Le Nome *Polycéphale* fut inventé, selon les uns, par le second Olympe Phrygien, descendant du fils de Marsyas, & selon d'autres, par Cratès disciple de ce même Olympe.

POLYMNASTIE ou POLYMNASTIQUE, *adj.* Nome pour les Flûtes, inventé, selon les uns, par une femme nom-

mée Polymneſte, & ſelon d'autres, par Polymneſtus, fils de Mélès Colophonien.

PONCTUER, *v. a.* C'eſt, en terme de compoſition, marquer les repos plus ou moins parfaits, & diviſer tellement les Phraſes qu'on ſente par la Modulation & par les Cadences leurs commencemens, leurs chûtes, & leurs liaiſons plus ou moins grandes, comme on ſent tout cela dans le diſcours à l'aide de la ponctuation.

PORT-DE-VOIX, *ſ. m.* Agrément du Chant, lequel ſe marque par une petite Note appellée en Italien *Appoggiatura*, & ſe pratique en montant diatoniquement d'une Note à celle qui la ſuit par un coup de goſier dont l'effet eſt marqué dans la *Planche* B. *Fig.* 13.

PORT-DE-VOIX JETTÉ, ſe fait, lorſque montant diatoniquement d'une Note à ſa Tierce on appuie la troiſieme Note ſur le ſon de la ſeconde, pour faire ſentir ſeulement cette troiſieme Note par un coup de goſier redoublé, tel qu'il eſt marqué *Planche* B. *Fig.* 13.

PORTÉE, *ſ. f.* La *Portée* ou Ligne de Muſique eſt compoſée de cinq Lignes paralleles, ſur leſquelles ou entre leſquelles les diverſes Poſitions des Notes en marquent les Intervalles ou Degrés. La *Portée* du Plain-Chant n'a que quatre Lignes : elle en avoit d'abord huit, ſelon Kircher, marquées chacune d'une lettre de la Gamme, de ſorte qu'il n'y avoit qu'un Degré conjoint d'une Ligne à l'autre. Lorſqu'on doubla les Degrés en plaçant auſſi des Notes dans les Intervalles, la *Portée* de huit Lignes réduites à quatre, ſe trouva de la même étendue qu'auparavant.

A ce nombre de cinq Lignes dans la Musique & de quatre dans le Plain-Chant, on en ajoute de postiches ou accidentelles quand cela est nécessaire & que les Notes passent en haut ou en bas l'étendue de la *Portée*. Cette étendue, dans une *Portée* de Musique, est en tout d'onze Notes formant dix Degrés diatoniques ; & dans le Plain-Chant, de neuf Notes formant huit Degrés. (Voyez CLEF, NOTES, LIGNES.)

POSITION, *s. f.* Lieu de la Portée où est placée une Note pour fixer le Degré d'élévation du Son qu'elle représente.

Les Notes n'ont, par rapport aux Lignes, que deux différentes *Positions* ; savoir, sur une Ligne ou dans un espace, & ces *Positions* sont toujours alternatives lorsqu'on marche diatoniquement. C'est ensuite le lieu qu'occupe la Ligne même ou l'espace dans la Portée & par rapport à la Clef qui détermine la véritable *Position* de la Note dans un Clavier général.

On appelle aussi *Position* dans la Mesure le Tems qui se marque en frappant, en baissant ou posant la main, & qu'on nomme plus communément le *Frappé*. (Voyez THÉSIS.)

Enfin l'on appelle *Position* dans le jeu des Instrumens à manche, le lieu où la main se pose sur le manche, selon le Ton dans lequel on veut jouer. Quand on a la main tout au haut du manche contre le Sillet, en sorte que l'index pose à un Ton de la Corde-à-jour, c'est la *Position* naturelle. Quand on démanche, on compte les *Positions* par les Degrés diatoniques dont la main s'éloigne du Sillet.

PRELUDE, *f. m.* Morceau de Symphonie qui ſert d'introduction & de préparation à une Piece de Muſique. Ainſi les Ouvertures d'Opéra ſont des *Préludes* ; comme auſſi les Ritournelles qui ſont aſſez ſouvent au commencement des Scenes ou Monologues.

Prélude eſt encore un trait de Chant qui paſſe par les principales Cordes du Ton, pour l'annoncer, pour vérifier ſi l'inſtrument eſt d'accord, &c. (Voyez l'Article ſuivant.)

PRELUDER, *v. n.* C'eſt en général chanter ou jouer quelque trait de fantaiſie irrégulier & aſſez court, mais paſſant par les cordes eſſentielles du Ton, ſoit pour l'établir, ſoit pour diſpoſer ſa Voix ou bien poſer ſa main ſur un Inſtrument, avant de commencer une Piece de Muſique.

Mais ſur l'Orgue & ſur le Clavecin l'Art de *Préluder* eſt plus conſidérable. C'eſt compoſer & jouer impromptu des Pieces chargées de tout ce que la Compoſition a de plus ſavant en Deſſein, en Fugue, en Imitation, en Modulation, & en Harmonie. C'eſt ſur-tout en *Préludant*, que les grands Muſiciens, exempts de cet extrême aſſerviſſement aux regles que l'œil des critiques leur impoſe ſur le papier, font briller ces Tranſitions ſavantes qui raviſſent les Auditeurs. C'eſt-là qu'il ne ſuffit pas d'être bon Compoſiteur ni de bien poſſéder ſon Clavier ni d'avoir la main bonne & bien exercée, mais qu'il faut encore abonder de ce feu de génie & de cet eſprit inventif qui font trouver & traiter ſur-le-champ les ſujets les plus favorables à l'Harmonie & les plus flatteurs à l'oreille. C'eſt par ce grand Art de *Préluder* que brillent en France les excellens Organiſtes, tels que ſont maintenant les Sieurs

Calviere & Daquin, ſurpaſſés toutefois l'un & l'autre par M. le Prince d'Ardore, Ambaſſadeur de Naples, lequel, pour la vivacité de l'invention & la force de l'exécution, efface les plus illuſtres Artiſtes, & fait à Paris l'admiration des connoiſſeurs.

PRÉPARATION, *ſ. ſ.* Acte de préparer la Diſſonance. (Voyez Préparer.)

PRÉPARER, *v. a. Préparer* la Diſſonance, c'eſt la traiter dans l'Harmonie de maniere qu'à la faveur de ce qui précede, elle ſoit moins dure à l'oreille qu'elle ne ſeroit ſans cette précaution : ſelon cette définition toute Diſſonance veut être préparée. Mais lorſque pour *Préparer* une Diſſonance, on exige que le Son qui la forme, ait fait conſonnance auparavant, alors il n'y a fondamentalement qu'une ſeule Diſſonance qui ſe *Prépare*; ſavoir, la Septieme : encore cette Préparation n'eſt-elle point néceſſaire dans l'Accord ſenſible, parce qu'alors la Diſſonance étant caractériſtique, & dans l'Accord & dans le Mode, eſt ſuffiſamment annoncée; que l'oreille s'y attend, la reconnoît, & ne ſe trompe ni ſur l'Accord ni ſur ſon progrès naturel. Mais lorſque la Septieme ſe fait entendre ſur un Son fondamental qui n'eſt pas eſſentiel au Mode, on doit la *Préparer* pour prévenir toute équivoque, pour empêcher que l'oreille de l'écoutant ne s'égare; & comme cet Accord de Septieme ſe renverſe & ſe combine de pluſieurs manieres, de-là naiſſent auſſi diverſes manieres apparentes de *Préparer*, qui, dans le fond, reviennent pourtant toujours à la même.

Il faut conſidérer trois choſes dans la pratique des Diſſo-

nances ; ſavoir, l'Accord qui précede la Diſſonance, celui où elle ſe trouve, & celui qui la ſuit. La Préparation ne regarde que les deux premiers; pour le troiſieme, voyez *Sauver*.

Quand on veut *Préparer* réguliérement une Diſſonance, il faut choiſir pour arriver à ſon Accord une telle marche de Baſſe-fondamentale, que le Son qui forme la Diſſonance, ſoit un prolongement dans le Tems fort d'une Conſonnance frappée ſur le Tems foible dans l'Accord précédent; c'eſt ce qu'on appelle *Syncoper*. (Voyez SYNCOPE.)

De cette Préparation réſultent deux avantages ; ſavoir, 1. Qu'il y a néceſſairement liaiſon harmonique entre les deux Accords, puiſque la Diſſonance elle-même forme cette liaiſon ; & 2. Que cette Diſſonance n'étant que le prolongement d'un Son conſonnant, devient beaucoup moins dure à l'oreille, qu'elle ne le ſeroit ſur un Son nouvellement frappé. Or c'eſt-là tout ce qu'on cherche dans la Préparation. (Voyez CADENCE, DISSONANCE, HARMONIE.)

On voit par ce que je viens de dire, qu'il n'y a aucune Partie deſtinée ſpécialement à *Préparer* la Diſſonance, que celle même qui la fait entendre : de ſorte que ſi le Deſſus ſonne la Diſſonance, c'eſt à lui de ſyncoper; mais ſi la Diſſonance eſt à la Baſſe, il faut que la Baſſe ſyncope. Quoiqu'il n'y ait rien là que de très-ſimple, les Maîtres de Compoſition ont furieuſement embrouillé tout cela.

Il y a des Diſſonances qui ne ſe *préparent* jamais; telle eſt la Sixte-ajoutée; d'autres qui ſe *préparent* fort rarement; telle eſt la Septieme-diminuée.

PRESTO, *adv.* Ce mot, écrit à la tête d'un morceau de Musique, indique le plus prompt & le plus animé des cinq principaux Mouvemens établis dans la Musique Italienne. *Presto* signifie *Vîte.* Quelquefois on marque un Mouvement encore plus pressé par le superlatif *Prestissimo.*

PRIMA INTENZIONE. Mot technique Italien, qui n'a point de correspondant en François, & qui n'en a pas besoin, puisque l'idée que ce mot exprime n'est pas connue dans la Musique Françoise. Un Air, un morceau *di Prima intenzione*, est celui qui s'est formé, tout d'un coup, tout entier & avec toutes ses Parties dans l'esprit du Compositeur, comme Pallas sortit toute armée du cerveau de Jupiter. Les morceaux *di Prima intenzione* sont de ces rares coups de génie, dont toutes les idées sont si étroitement liées qu'elles n'en font, pour ainsi dire, qu'une seule, & n'ont pu se présenter à l'esprit l'une sans l'autre. Ils sont semblables à ces périodes de Cicéron longues, mais éloquentes, dont le sens suspendu pendant toute leur durée, n'est déterminé qu'au dernier mot, & qui, par conséquent, n'ont formé qu'une seule pensée dans l'esprit de l'Auteur. Il y a dans les Arts des inventions produites par de pareils efforts de génie, & dont tous les raisonnemens, intimement unis l'un à l'autre, n'ont pu se faire successivement; mais se sont nécessairement offerts à l'esprit tout à la fois, puisque le premier sans le dernier n'auroit eu aucun sens. Telle est, par exemple, l'invention de cette prodigieuse machine du Métier à bas, qu'on peut regarder, dit le Philosophe qui l'a décrite dans l'Encyclopédie, comme un seul & unique raisonnement dont la

fabrication

fabrication de l'ouvrage eſt la concluſion. Ces ſortes d'opérations de l'entendement, qu'on explique à peine, même par l'analyſe, ſont des prodiges pour la raiſon, & ne ſe conçoivent que par les génies capables de les produire : l'effet en eſt toujours proportionné à l'effort de tête qu'ils ont coûté, & dans la Muſique les morceaux *di Prima intenzione* ſont les ſeuls qui puiſſent cauſer ces extaſes, ces raviſſemens, ces élans de l'ame qui tranſportent les auditeurs hors d'eux-mêmes: on les ſent, on les devine à l'inſtant, les connoiſſeurs ne s'y trompent jamais. A la ſuite d'un de ces morceaux ſublimes, faites paſſer un de ces Airs découſus, dont toutes les Phraſes ont été compoſées l'une après l'autre, ou ne ſont qu'une même phraſe promenée en différens Tons, & dont l'Accompagnement n'eſt qu'un rempliſſage fait après coup; avec quelque goût que ce dernier morceau ſoit compoſé, ſi le ſouvenir de l'autre vous laiſſe quelque attention à lui donner, ce ne ſera que pour en être glacés, tranſis, impatientés. Après un Air *di Prima intenzione*, toute autre Muſique eſt ſans effet.

PRISE. *Lepſis.* Une des parties de l'ancienne Mélopée. (Voyez MÉLOPÉE.)

PROGRESSION, *ſ. f.* Proportion continue, prolongée au-delà de trois termes. (Voyez PROPORTION.) Les ſuites d'Intervalles égaux ſont toutes en *Progreſſions*, & c'eſt en identifiant les termes voiſins de différentes *Progreſſions*, qu'on parvient à compléter l'Echelle Diatonique & Chromatique, au moyen du Tempérament. (Voyez TEMPÉRAMENT.)

PROLATION, *f. f.* C'eſt, dans nos anciennes Muſiques une maniere de déterminer la valeur des Notes ſemi-Breves ſur celle de la Breve, ou des Minimes ſur celle de la ſemi-Breve. Cette *Prolation* ſe marquoit après la Clef, & quelquefois après le ſigne du Mode, par un cercle ou un demi-cercle, ponctué ou non ponctué, ſelon les regles ſuivantes.

Conſidérant toujours la diviſion ſous-triple comme la plus excellente, ils diviſoient la *Prolation* en parfaite & imparfaite, & l'une & l'autre en majeure & mineure, de même que pour le Mode.

La *Prolation* parfaite étoit pour la Meſure ternaire, & ſe marquoit par un Point dans le cercle, quand elle étoit majeure; c'eſt-à-dire, quand elle indiquoit le rapport de la Breve à la ſemi-Breve; ou par un Point dans un demi-cercle, quand elle étoit mineure; c'eſt-à-dire, quand elle indiquoit le rapport de la ſemi-Breve à la Minime. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 9 & 11.)

La *Prolation* imparfaite étoit pour la Meſure binaire, & ſe marquoit comme le Tems par un ſimple cercle, quand elle étoit majeure; ou par un demi-cercle, quand elle étoit mineure; *même Pl. Fig.* 10 & 12.

Depuis on ajouta quelques autres ſignes à la *Prolation* parfaite; outre le cercle & le demi-cercle on ſe ſervit du Chiffre $\frac{3}{1}$ pour exprimer la valeur de trois Rondes ou ſemi-Breves, pour celle de la Breve ou Quarré; & du Chiffre $\frac{3}{2}$ pour exprimer la valeur de trois Minimes ou Blanches, pour la Ronde ou ſemi-Breve.

Aujourd'hui toutes les *Prolations* ſont abolies; la diviſion

ſous-double l'a emporté ſur la ſous-ternaire ; & il faut avoir recours à des exceptions & à des ſignes particuliers, pour exprimer le partage d'une Note quelconque en trois autres Notes égales. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

On lit dans le Dictionnaire de l'Académie que *Prolation* ſignifie *Roulement*. Je n'ai point lu ailleurs ni ouï dire que ce mot ait jamais eu ce ſens-là.

PROLOGUE, *ſ. m.* Sorte de petit Opéra qui précede le grand, l'annonce & lui ſert d'introduction. Comme le ſujet des *Prologues* eſt ordinairement élevé, merveilleux, ampoulé, magnifique & plein de louanges, la Muſique en doit être brillante, harmonieuſe, & plus impoſante que tendre & pathétique. On ne doit point épuiſer ſur le *Prologue* les grands mouvemens qu'on veut exciter dans la Piece, & il faut que le Muſicien, ſans être mauſſade & plat dans le début, ſache pourtant s'y ménager de maniere à ſe montrer encore intéreſſant & neuf dans le corps de l'ouvrage. Cette gradation n'eſt ni ſentie, ni rendue par la plupart des Compoſiteurs ; mais elle eſt pourtant néceſſaire, quoique difficile. Le mieux ſeroit de n'en avoir pas beſoin, & de ſupprimer tout-à-fait les *Prologues* qui ne ſont gueres qu'ennuyer & impatienter les Spectateurs, ou nuire à l'intérêt de la Piece, en uſant d'avance les moyens de plaire & d'intéreſſer. Auſſi les Opéra François ſont-ils les ſeuls où l'on ait conſervé des *Prologues* ; encore ne les y ſouffre-t-on que parce qu'on n'oſe murmurer contre les fadeurs dont ils ſont pleins.

PROPORTION, *ſ. f.* Égalité entre deux rapports. Il y a quatre ſortes de *Proportion* ; ſavoir, la *Proportion* Arithmé-

tique, la Géométrique, l'Harmonique, & la Contre-Harmonique. Il faut avoir l'idée de ces diverses *Proportions*, pour entendre les calculs dont les Auteurs ont chargé la théorie de la Musique.

Soient quatre termes ou quantités *a b c d*; si la différence du premier terme *a* au second *b* est égale à la différence du troisieme *c* au quatrieme *d*, ces quatre termes sont en *Proportion* Arithmétique. Tels sont, par exemple, les nombres suivans, 2, 4 : : 8, 10.

Que si, au lieu d'avoir égard à la différence, on compare ces termes par la maniere de contenir ou d'être contenus; si, par exemple, le premier *a* est au second *b* comme le troisieme *c* est au quatrieme *d*, la *Proportion* est Géométrique. Telle est celle que forment ces quatre nombres 2, 4 : : 8, 16.

Dans le premier exemple, l'excès dont le premier terme 2 est surpassé par le second 4 est 2; & l'excès dont le troisieme 8 est surpassé par le quatrieme 10 est aussi 2. Ces quatre termes sont donc en *Proportion* Arithmétique.

Dans le second exemple, le premier terme 2 est la moitié du second 4, & le troisieme terme 8 est aussi la moitié du quatrieme 16. Ces quatre termes sont donc en *Proportion* Géométrique.

Une *Proportion* soit Arithmétique, soit Géométrique, est dite inverse ou réciproque, lorsqu'après avoir comparé le premier terme au second, l'on compare non le troisieme au quatrieme, comme dans la *Proportion* directe, mais à rebours le quatrieme au troisieme, & que les rapports ainsi

pris se trouvent égaux. Ces quatre nombres 2, 4 : 8, 6, sont en *Proportion* Arithmétique réciproque; & ces quatre 2, 4 :: 6, 3, sont en *Proportion* Géométrique réciproque.

Lorsque dans une *Proportion* directe, le second terme ou le conséquent du premier rapport est égal au premier terme ou à l'antécédent du second rapport; ces deux termes étant égaux, sont pris pour le même, & ne s'écrivent qu'une fois au lieu de deux. Ainsi dans cette *Proportion* Arithmétique 2, 4 : 4, 6; au lieu d'écrire deux fois le nombre 4, on ne l'écrit qu'une fois, & la *Proportion* se pose ainsi ÷ 2, 4, 6.

De même, dans cette *Proportion* Géométrique 2, 4 :: 4, 8, au lieu d'écrire 4 deux fois, on ne l'écrit qu'une, de cette maniere ÷ 2, 4, 8.

Lorsque le conséquent du premier rapport sert ainsi d'antécédent au second rapport, & que la *Proportion* se pose avec trois termes, cette *Proportion* s'appelle continue, parce qu'il n'y a plus, entre les deux rapports qui la forment, l'interruption qui s'y trouve quand on la pose en quatre termes.

Ces trois termes ÷ 2, 4, 6, sont donc en *Proportion* Arithmétique continue; & ces trois ci, ÷ 2, 4, 8, sont en *Proportion* Géométrique continue.

Lorsqu'une *Proportion* continue se prolonge; c'est-à-dire, lorsqu'elle a plus de trois termes, ou de deux rapports égaux, elle s'appelle *Progression*.

Ainsi ces quatre termes 2, 4, 6, 8, forment une Progression Arithmétique, qu'on peut prolonger autant qu'on veut en ajoutant la différence au dernier terme.

Et ces quatre termes 2, 4, 8, 16, forment une Progreſſion Géométrique, qu'on peut de même prolonger autant qu'on veut en doublant le dernier terme, ou en général, en le multipliant par le quotient du ſecond terme diviſé par le premier, lequel quotient s'appelle l'*Expoſant* du rapport, ou de la Progreſſion.

Lorſque trois termes ſont tels que le premier eſt au troiſieme, comme la différence du premier au ſecond eſt à la différence du ſecond au troiſieme, ces trois termes forment une ſorte de *Proportion* appellée *Harmonique.* Tels ſont, par exemple, ces trois nombres 3, 4, 6 : car comme le premier 3 eſt la moitié du troiſieme 6, de même l'excès 1 du ſecond ſur le premier, eſt la moitié de l'excès 2 du troiſieme ſur le ſecond.

Enfin, lorſque trois termes ſont tels que la différence du premier au ſecond eſt à la différence du ſecond au troiſieme, non comme le premier eſt au troiſieme, ainſi que dans la *Proportion* Harmonique ; mais au contraire comme le troiſieme eſt au premier, alors ces trois termes forment entre eux une ſorte de *Proportion* appellée *Proportion Contre-Harmonique.* Ainſi ces trois nombres 3, 5, 6, ſont en *Proportion* Contre-harmonique.

L'expérience a fait connoître que les rapports de trois Cordes ſonnant enſemble l'Accord parfait Tierce majeure, formoient entr'elles la ſorte de *Proportion* qu'à cauſe de cela on a nommée Harmonique : mais c'eſt-là une pure propriété de nombres qui n'a nulle affinité avec les Sons, ni avec leur effet ſur l'organe auditif ; ainſi la *Proportion* Harmonique &

la *Proportion* Contre-harmonique n'appartiennent pas plus à l'Art que la *Proportion* Arithmétique, & la *Proportion* Géométrique, qui même y sont beaucoup plus utiles. Il faut toujours penser que les propriétés des quantités abstraites ne sont point des propriétés des Sons, & ne pas chercher, à l'exemple des Pythagoriciens, je ne sais quelles chimériques analogies entre choses de différente nature, qui n'ont entr'elles que des rapports de convention.

PROPREMENT, *adv.* Chanter ou jouer *Proprement*, c'est exécuter la Mélodie Françoise avec les ornemens qui lui conviennent. Cette Mélodie n'étant rien par la seule force des Sons, & n'ayant par elle-même aucun caractere, n'en prend un que par les tournures affectées qu'on lui donne en l'exécutant. Ces tournures, enseignées par les Maîtres de *Goût du Chant*, sont ce qu'on appelle les agrémens du Chant François. (Voyez Agrément.)

PROPRETÉ, *s. f.* Exécution du Chant François avec les ornemens qui lui sont propres, & qu'on appelle agrémens du Chant. (Voyez Agrément.)

PROSLAMBANOMENOS. C'étoit, dans la Musique ancienne, le Son le plus grave de tout le Systême, un Ton au-dessous de l'Hypate-Hypaton.

Son nom signifie *Surnuméraire*, *Acquise*, ou Ajoutée, parce que la Corde qui rend ce son-là, fut ajoutée au-dessous de tous les Tétracordes pour achever le Diapason ou l'Octave avec la Mèse ; & le Diapason ou la Double Octave avec la Nete-hyperboléon, qui étoit la corde la plus aiguë de tout le Systême. (Voyez Système.)

PROSODIAQUE, *adj.* Le Nome *Prosodiaque* se chantoit en l'honneur de Mars, & fut, dit-on, inventé par Olympus.

PROSODIE, *s. f.* Sorte de Nome pour les Flûtes, & propre aux Cantiques que l'on chantoit chez les Grecs, à l'entrée des sacrifices. Plutarque attribue l'invention des *Prosodies* à Clonas, de Tégée selon les Arcadiens, & de Thebes selon les Béotiens.

PROTESIS, *s. f.* Pause d'un Tems long dans la Musique ancienne, à la différence du *Lemme*, qui étoit la Pause d'un Tems bref.

PSALMODIER, *v. n.* C'est chez les Catholiques chanter ou réciter les Pseaumes & l'Office d'une maniere particuliere, qui tient le milieu entre le Chant & la parole : c'est du Chant, parce que la voix est soutenue ; c'est de la parole, parce qu'on garde presque toujours le même Ton.

PYCNI, PYCNOI. (Voyez Epais.)

PYTHAGORICIENS, *sub. mas. plur.* Nom d'une des deux Sectes dans lesquelles se divisoient les Théoriciens dans la Musique Grecque ; elle portoit le nom de Pythagore, son chef, comme l'autre Secte portoit le nom d'Aristoxène. (Voyez Aristoxéniens.)

Les *Pythagoriciens* fixoient tous les Intervalles tant Consonnans que Dissonans par le Calcul des rapports. Les Aristoxéniens, au contraire, disoient s'en tenir au jugement de l'oreille. Mais au fond, leur dispute n'étoit qu'une dispute de mots, & sous des dénominations plus simples ; les moitiés ou les quarts de *Ton* des Aristoxéniens, ou ne signifioient

ſioient rien, ou n'exigoient pas de calculs moins composés que ceux des Limma, des Comma, des Apotomes fixés par les *Pythagoriciens*. En propoſant, par exemple, de prendre la moitié d'un *Ton*, que propoſoit un Ariſtoxénien ? Rien ſur quoi l'oreille pût porter un jugement fixe. Ou il ne ſavoit ce qu'il vouloit dire, ou il propoſoit de trouver une moyenne proportionnelle entre 8 & 9. Or cette moyenne proportionnelle eſt la racine quarrée de 72, & cette racine quarrée eſt un nombre irrationnel : il n'y avoit aucun autre moyen poſſible d'aſſigner cette moitié de *Ton* que par la Géométrie, & cette méthode Géométrique n'étoit pas plus ſimple que les rapports de nombre à nombre calculés par les *Pythagoriciens*. La ſimplicité des Ariſtoxéniens n'étoit donc qu'apparente ; c'étoit une ſimplicité ſemblable à celle du Syſtême de M. de Boiſgelou, dont il ſera parlé ci après. (Voy. INTERVALLE, SYSTÊME.)



Q.

QUADRUPLE - CROCHE, *s. f.* Note de Musique valant le quart d'une Croche, ou la moitié d'une double-Croche. Il faut soixante-quatre *Quadruples-Croches* pour une Mesure à quatre Tems; mais on remplit rarement une Mesure & même un Tems de cette espece de Notes. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

La *Quadruple-Croche* est presque toujours liée avec d'autres Notes de pareille ou de différente valeur, & se figure ainsi ou . Elle tire son nom des quatre traits ou Crochets qu'elle porte.

QUANTITÉ. Ce mot, en Musique de même qu'en Prosodie, ne signifie pas le nombre des Notes ou des Syllabes, mais la durée relative qu'elles doivent avoir. La *Quantité* produit le Rhythme, comme l'Accent produit l'Intonation. Du Rhythme & de l'Intonation résulte la Mélodie. (Voyez MÉLODIE.)

QUARRÉ, *adj.* On appelloit autrefois B *Quarré* ou B *Dur*, le signe qu'on appelle aujourd'hui *Béquarre*. (Voy. B.)

QUARRÉE ou BREVE, *adj. pris substantiv.* Sorte de Note faite ainsi ⊏⊐, & qui tire son nom de sa figure. Dans nos anciennes Musiques, elle valoit tantôt trois Rondes ou semi-Breves, & tantôt deux, selon que la Prolation étoit parfaite ou imparfaite. (Voyez PROLATION.)

Maintenant la *Quarrée* vaut toujours deux Rondes, mais on l'emploie fort rarement.

QUART-DE-SOUPIR, *f. m.* Valeur de silence qui, dans la Musique Italienne, se figure ainsi ꓦ ; dans la Françoise, ainsi ⁊ & qui marque, comme le porte son nom, la quatrieme partie d'un soupir ; c'est-à-dire, l'équivalent d'une double-Croche. (Voyez Soupir, Valeur des Notes.)

QUART-DE-TON, *f. m.* Intervalle introduit dans le Genre Enharmonique par Aristoxène, & duquel la raison est sourde. (Voyez Echelle, Enharmonique, Intervalle, Pythagoriciens.)

Nous n'avons ni dans l'oreille, ni dans les calculs harmoniques aucun principe qui nous puisse fournir l'Intervalle exact d'un *Quart-de-Ton* ; & quand on considere quelles opérations Géométriques sont nécessaires pour le déterminer sur le Monocorde, on est bien tenté de soupçonner qu'on n'a peut-être jamais entonné & qu'on n'entonnera peut-être jamais de *Quart-de-Ton* juste, ni par la Voix, ni sur aucun Instrument.

Les Musiciens appellent aussi *Quart-de-Ton* l'Intervalle qui, de deux Notes à un Ton l'une de l'autre, se trouve entre le Bémol de la supérieure & le Dièse de l'inférieure ; Intervalle que le Tempérament fait évanouir, mais que le calcul peut déterminer.

Ce *Quart-de-Ton* est de deux especes ; savoir, l'Enharmonique majeur, dans le rapport de 576 à 625, qui est le

complément de deux ſemi-Tons mineurs au *Ton* majeur, & l'Enharmonique mineur, dans la raiſon de 125 à 128, qui eſt le complément des deux mêmes ſemi-Tons mineurs au *Ton* mineur.

QUARTE, *ſ. f.* La troiſieme des Conſonnances dans l'ordre de leur génération. La *Quarte* eſt une Conſonnance parfaite; ſon rapport eſt de 3 à 4; elle eſt compoſée de trois Degrés diatoniques formés par quatre Sons; d'où lui vient le nom de *Quarte.* Son Intervalle eſt de deux *Tons* & demi; ſavoir, un *Ton* majeur, un *Ton* mineur, & un ſemi-Ton majeur.

La *Quarte* peut s'altérer de deux manieres; ſavoir, en diminuant ſon Intervalle d'un ſemi-Ton, & alors elle s'appelle *Quarte diminuée* ou *fauſſe-Quarte*; ou en augmentant d'un ſemi-Ton ce même Intervalle, & alors elle s'appelle *Quarte-ſuperflue* ou *Triton*, parce que l'Intervalle en eſt de trois Tons pleins: il n'eſt que de deux *Tons*; c'eſt-à-dire, d'un *Ton*, & deux ſemi-Tons dans la *Quarte-diminuée*; mais ce dernier Intervalle eſt banni de l'Harmonie, & pratiqué ſeulement dans le Chant.

Il y a un Accord qui porte le nom de *Quarte*, ou *Quarte & Quinte.* Quelques-uns l'appellent Accord de Onzieme: c'eſt celui où ſous un Accord de Septieme on ſuppoſe à la Baſſe un cinquieme Son, une Quinte au-deſſous du Fondamental: car alors ce Fondamental fait Quinte, & ſa Septieme fait Onzieme avec le Son ſuppoſé. (Voyez SUPPOSITION.)

Un autre Accord s'appelle *Quarte-ſuperflue* ou *Triton.*

C'eſt un Accord ſenſible dont la Diſſonance eſt portée à la Baſſe : car alors la Note ſenſible fait Triton ſur cette Diſſonance. (Voyez ACCORD.)

Deux *Quartes* juſtes de ſuite ſont permiſes en compoſition, même par Mouvement ſemblable, pourvu qu'on y ajoute la Sixte : mais ce ſont des paſſages dont on ne doit pas abuſer, & que la Baſſe-fondamentale n'autoriſe pas extrêmement.

QUARTER, *v. n.* C'étoit, chez nos anciens Muſiciens, une maniere de procéder dans le Déchant ou Contre-point plutôt par Quartes que par Quintes : c'étoit ce qu'ils appelloient auſſi par un mot Latin plus barbare encore que le François, *Diateſſeronare.*

QUATORZIEME, *ſ. f.* Réplique ou Octave de la Septieme. Cet Intervalle s'appelle *Quatorzieme*, parce qu'il faut former quatorze Sons pour paſſer diatoniquement d'un de ſes termes à l'autre.

QUATUOR, *ſ. m.* C'eſt le nom qu'on donne aux morceaux de Muſique vocale ou inſtrumentale qui ſont à quatre Parties récitantes. (Voyez PARTIES.) Il n'y a point de vrais *Quatuor*, ou ils ne valent rien. Il faut que dans un bon *Quatuor* les Parties ſoient preſque toujours alternatives, parce que dans tout Accord il n'y a que deux Parties tout au plus qui faſſent Chant & que l'oreille puiſſe diſtinguer à la fois; les deux autres ne ſont qu'un pur rempliſſage, & l'on ne doit point mettre de rempliſſage dans un *Quatuor.*

QUEUE, *ſ. f.* On diſtingue dans les Notes la tête & la

Queue. La tête est le corps même de la Note; la *Queue* est ce trait perpendiculaire qui tient à la tête & qui monte ou descend indifféremment à travers la Portée. Dans le Plain-Chant la plupart des Notes n'ont pas de *Queue*; mais dans la Musique il n'y a que la Ronde qui n'en ait point. Autrefois la Breve ou Quarrée n'en avoit pas non plus; mais les différentes positions de la *Queue* servoient à distinguer les valeurs des autres Notes, & sur-tout de la Plique. (Voyez PLIQUE.)

Aujourd'hui la *Queue* ajoutée aux Notes du Plain-Chant prolonge leur durée; elle l'abrege, au contraire, dans la Musique, puisqu'une Blanche ne vaut que la moitié d'une Ronde.

QUINQUE, *s. m.* Nom qu'on donne aux morceaux de Musique vocale ou instrumentale qui sont à cinq Parties récitantes. Puisqu'il n'y a pas de vrai *Quatuor*, à plus forte raison n'y a-t-il pas de véritable *Quinque*. L'un & l'autre de ces mots, quoique passés de la Langue Latine dans la Françoise, se prononce comme en Latin.

QUINTE, *s. f.* La seconde des Consonnances dans l'ordre de leur génération. La *Quinte* est une Consonnance parfaite; (Voyez CONSONNANCE.) son rapport est de 2 à 3. Elle est composée de quatre Degrés diatoniques, arrivant au cinquieme Son, d'où lui vient le nom de *Quinte*. Son Intervalle est de trois *Tons* & demi; savoir, deux *Tons* majeurs, un *Ton* mineur, & un semi-Ton majeur.

La *Quinte* peut s'altérer de deux manieres; savoir, en diminuant son Intervalle d'un semi-Ton, & alors elle

s'appelle *fauſſe-Quinte*, & devroit s'appeller *Quinte* diminuée; ou en augmentant d'un ſemi-Ton le même Intervalle, & alors elle s'appelle *Quinte-ſuperflue.* De ſorte que la *Quinte-ſuperflue* a quatre *Tons*, & la *Fauſſe-Quinte* trois ſeulement, comme le Triton, dont elle ne diffère dans nos ſyſtêmes que par le nombre des Degrés. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

Il y a deux Accords qui portent le nom de *Quinte*; ſavoir, l'Accord de *Quinte* & *Sixte*, qu'on appelle auſſi *grande-Sixte* ou *Sixte ajoutée*, & l'Accord de *Quinte-ſuperflue.*

Le premier de ces deux Accords ſe conſidere en deux manieres; ſavoir, comme un Renverſement de l'Accord de Septieme, la Tierce du Son fondamental étant portée au grave; c'eſt l'Accord de *grande-Sixte*; (Voyez SIXTE.) ou bien comme un Accord direct dont le Son fondamental eſt au grave, & c'eſt alors l'Accord de *Sixte-ajoutée.* (Voy. DOUBLE-EMPLOI.)

Le ſecond ſe conſidere auſſi de deux manieres, l'une par les François, l'autre par les Italiens. Dans l'Harmonie Françoiſe la *Quinte-ſuperflue* eſt l'Accord dominant en Mode mineur, au-deſſous duquel on fait entendre la Médiante qui fait *Quinte-ſuperflue* avec la Note ſenſible. Dans l'Harmonie Italienne, la *Quinte-ſuperflue* ne ſe pratique que ſur la Tonique en Mode majeur, lorſque, par accident, ſa *Quinte* eſt diéſée, faiſant alors Tierce majeure ſur la Médiante & par conſéquent *Quinte-ſuperflue* ſur la Tonique. Le principe de cet Accord, qui paroît ſortir du Mode.

ſe trouvera dans l'expoſition du Syſtême de M. Tartini. (Voyez SYSTÊME.)

Il eſt défendu, en compoſition, de faire deux *Quintes* de ſuite par mouvement ſemblable entre les mêmes Parties : cela choqueroit l'oreille en formant une double Modulation.

M. Rameau prétend rendre raiſon de cette regle par le défaut de liaiſon entre les Accords. Il ſe trompe. Premiérement on peut former ces deux *Quintes* & conſerver la liaiſon harmonique. Secondement, avec cette liaiſon, les deux *Quintes* ſont encore mauvaiſes. Troiſiémement, il faudroit, par le même principe, étendre, comme autrefois, la regle aux Tierces majeures; ce qui n'eſt pas & ne doit pas être. Il n'appartient pas à nos hypotheſes de contrarier le jugement de l'oreille, mais ſeulement d'en rendre raiſon.

Quinte-fauſſe, eſt une *Quinte* réputée juſte dans l'Harmonie, mais qui, par la force de la Modulation, ſe trouve affoiblie d'un ſemi-Ton : telle eſt ordinairement la *Quinte* de l'Accord de Septieme ſur la ſeconde Note du Ton en Mode majeur.

La *fauſſe-Quinte* eſt une diſſonance qu'il faut ſauver : mais la *Quinte-fauſſe* peut paſſer pour Conſonnance & être traitée comme telle quand on compoſe à quatre Parties. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

QUINTE, eſt auſſi le nom qu'on donne en France à cette Partie inſtrumentale de rempliſſage qu'en Italie on appelle *Viola*. Le nom de cette Partie a paſſé à l'Inſtrument qui la joue.

QUINTER,

QUINTER, *v. n.* C'étoit, chez nos anciens Musiciens, une maniere de procéder dans le Déchant ou Contre-point plutôt par *Quintes* que par Quartes. C'est ce qu'ils appelloient aussi dans leur Latin *Diapentissare.* Muris s'étend fort au long sur les regles convenables pour *Quinter* ou Quarter à propos.

QUINZIEME, *s. f.* Intervalle de deux Octaves. (Voyez DOUBLE-OCTAVE.)



R.

RANZ-DES-VACHES. Air célebre parmi les Suisses, & que leurs jeunes Bouviers jouent sur la Cornemuse en gardant le bétail dans les montagnes. Voy. l'Air noté, *Pl. N.* Voyez aussi l'article MUSIQUE où il est fait mention des étranges effets de cet Air.

RAVALEMENT. Le Clavier ou Systême à *Ravalement* est celui qui, au lieu de se borner à quatre Octaves comme le Clavier ordinaire, s'étend à cinq, ajoutant une Quinte au-dessous de l'*ut* d'en-bas, une Quarte au-dessus de l'*ut* d'en-haut, & embrassant ainsi cinq Octaves entre deux *fa*. Le mot *Ravalement* vient des Facteurs d'Orgue & de Clavecin, & il n'y a gueres que ces Instrumens sur lesquels on puisse embrasser cinq Octaves. Les Instrumens aigus passent même rarement l'*ut* d'en-haut sans jouer faux, & l'Accord des Basses ne leur permet point de passer l'*ut* d'en-bas.

RE. Syllabe par laquelle on solfie la seconde Note de la Gamme. Cette Note, au naturel, s'exprime par la lettre D. (Voyez D. & GAMME.)

RECHERCHE, *s. f.* Espece de Prélude ou de Fantaisie sur l'Orgue ou sur le Clavecin, dans laquelle le Musicien affecte de rechercher & de rassembler les principaux traits d'Harmonie & de Chant qui viennent d'être exécutés, ou qui vont l'être dans un Concert. Cela se fait ordinairement sur-le-champ sans préparation, & demande, par conséquent, beaucoup d'habileté.

Les Italiens appellent encore *Recherches* ou *Cadences*, ces *Arbitrii* ou Points d'Orgue que le Chanteur se donne la liberté de faire sur certaines Notes de sa Partie, suspendant la Mesure, parcourant les diverses cordes du Mode, & même en sortant quelquefois, selon les idées de son génie & les routes de son gosier, tandis que tout l'Accompagnement s'arrête jusqu'à ce qu'il lui plaise de finir.

RECIT, *s. m.* Nom générique de tout ce qui se chante à voix seule. On dit, un *Récit* de Basse, un *Récit* de Haute-Contre. Ce mot s'applique même en ce sens aux Instrumens. On dit un *Récit* de Violon, de Flûte, de Hautbois. En un mot *Réciter* c'est chanter ou jouer seul une Partie quelconque, par opposition au Chœur & à la Symphonie en général, où plusieurs chantent ou jouent la même Partie à l'unisson.

On peut encore appeller *Récit* la Partie où regne le Sujet principal, & dont toutes les autres ne sont que l'Accompagnement. On a mis dans le Dictionnaire de l'Académie Françoise, *les Récits ne sont point assujettis à la Mesure comme les Airs.* Un *Récit* est souvent un Air, & par conséquent Mesuré. L'Académie auroit-elle confondu le *Récit* avec le *Récitatif?*

RECITANT. *Partic.* Partie *Récitante* est celle qui se chante par une seule Voix, ou se joue par un seul Instrument; par opposition aux Parties de Symphonie & de Chœur qui sont exécutées à l'unisson par plusieurs Concertans. (V. Récit.)

RECITATION, *s. f.* Action de Réciter la Musique. (Voy. Réciter.)

RECITATIF, *ſ. m.* Diſcours récité d'un ton muſical & harmonieux. C'eſt une maniere de Chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en Muſique, dans laquelle le Muſicien doit imiter, autant qu'il eſt poſſible, les inflexions de voix du Déclamateur. Ce Chant eſt nommé *Récitatif*, parce qu'il s'applique à la narration, au récit, & qu'on s'en ſert dans le Dialogue dramatique. On a mis dans le Dictionnaire de l'Académie, que le *Récitatif* doit être débité : il y a des *Récitatifs* qui doivent être débités, d'autres qui doivent être ſoutenus.

La perfection du *Récitatif* dépend beaucoup du caractere de la Langue ; plus la Langue eſt accentuée & mélodieuſe, plus le *Récitatif* eſt naturel, & approche du vrai diſcours : il n'eſt que l'Accent noté dans une Langue vraiment muſicale ; mais dans une Langue peſante, ſourde & ſans accent, le *Récitatif* n'eſt que du chant, des cris, de la Pſalmodie : on n'y reconnoît plus la parole. Ainſi le meilleur *Récitatif* eſt celui où l'on chante le moins. Voilà, ce me ſemble, le ſeul vrai principe tiré de la nature de la choſe, ſur lequel on doive ſe fonder pour juger du *Récitatif*, & comparer celui d'une Langue à celui d'une autre.

Chez les Grecs, toute la Poéſie étoit en *Récitatif*, parce que la Langue étant mélodieuſe, il ſuffiſoit d'y ajouter la Cadence du Mètre & la Récitation ſoutenue, pour rendre cette Récitation tout-à-fait muſicale ; d'où vient que ceux qui verſifioient appelloient cela *chanter*. Cet uſage, paſſé ridiculement dans les autres Langues, fait dire encore aux Poëtes, *je chante*, lorſqu'ils ne font aucune ſorte de Chant.

Les Grecs pouvoient chanter en parlant ; mais chez nous il faut parler ou chanter ; on ne sauroit faire à la fois l'un & l'autre. C'est cette distinction même qui nous a rendu le *Récitatif* nécessaire. La Musique domine trop dans nos Airs, la Poésie y est presque oubliée. Nos Drames lyriques sont trop chantés pour pouvoir l'être toujours. Un Opéra qui ne seroit qu'une suite d'Airs ennuieroit presque autant qu'un seul Air de la même étendue. Il faut couper & séparer les Chants par de la parole ; mais il faut que cette parole soit modifiée par la Musique. Les idées doivent changer, mais la Langue doit rester la même. Cette Langue une fois donnée, en changer dans le cours d'une Piece, seroit vouloir parler moitié François, moitié Allemand. Le passage du discours au Chant, & réciproquement, est trop disparate ; il choque à la fois l'oreille & la vraisemblance : deux interlocuteurs doivent parler ou chanter ; ils ne sauroient faire alternativement l'un & l'autre. Or le *Récitatif* est le moyen d'union du Chant & de la parole ; c'est lui qui sépare & distingue les Airs, qui repose l'oreille étonnée de celui qui précede, & la dispose à goûter celui qui suit : enfin c'est à l'aide du *Récitatif* que ce qui n'est que dialogue, récit, narration dans le Drame, peut se rendre sans sortir de la Langue donnée, & sans déplacer l'éloquence des Airs.

On ne mesure point le *Récitatif* en chantant. Cette Mesure, qui caractérise les Airs, gâteroit la déclamation récitative. C'est l'Accent, soit grammatical, soit oratoire, qui doit seul diriger la lenteur ou la rapidité des Sons, de même que leur élévation ou leur abaissement. Le Compositeur,

en notant le *Récitatif* ſur quelque Meſure déterminée, n'a en vue que de fixer la correſpondance de la Baſſe-continue & du Chant, & d'indiquer, à-peu-près, comment on doit marquer la quantité des ſyllabes, cadencer & ſcander les vers. Les Italiens ne ſe ſervent jamais pour leur *Récitatif* que de la Meſure à quatre Tems; mais les François entremêlent le leur de toutes ſortes de Meſures.

Ces derniers arment auſſi la Clef de toutes ſortes de Tranſpoſitions, tant pour le *Récitatif* que pour les Airs : ce que ne font pas les Italiens ; mais ils notent toujours le *Récitatif* au naturel : la quantité de Modulations dont ils le chargent, & la promptitude des Tranſitions, faiſant que la Tranſpoſition convenable à un Ton ne l'eſt plus à ceux dans leſquels on paſſe, multiplieroit trop les Accidens ſur les mêmes Notes, & rendroit le *Récitatif* preſque impoſſible à ſuivre, & très-difficile à noter.

En effet, c'eſt dans le *Récitatif* qu'on doit faire uſage des Tranſitions harmoniques les plus recherchées, & des plus ſavantes Modulations. Les Airs n'offrant qu'un ſentiment, qu'une image, renfermés enfin dans quelque unité d'expreſſion, ne permettent gueres au Compoſiteur de s'éloigner du Ton principal; & s'il vouloit moduler beaucoup dans un ſi court eſpace, il n'offriroit que des Phraſes étranglées, entaſſées, & qui n'auroient ni liaiſon, ni goût, ni Chant. Défaut très-ordinaire dans la Muſique Françoiſe, & même dans l'Allemande.

Mais dans le *Récitatif*, où les expreſſions, les ſentimens, les idées varient à chaque inſtant, on doit employer des

Modulations également variées qui puissent représenter par leurs contextures, les successions exprimées par le discours du *Récitant*. Les inflexions de la Voix parlante ne sont pas bornées aux Intervalles musicaux; elles sont infinies & impossibles à déterminer. Ne pouvant donc les fixer avec une certaine précision, le Musicien, pour suivre la parole, doit au moins les imiter le plus qu'il est possible; & afin de porter dans l'esprit des Auditeurs l'idée des Intervalles & des Accens qu'il ne peut exprimer en Notes, il a recours à des Transitions qui les supposent: si, par exemple, l'Intervalle du semi-Ton majeur au mineur lui est nécessaire, il ne les notera pas, il ne sauroit; mais il vous en donnera l'idée à l'aide d'un passage enharmonique. Une marche de Basse suffit souvent pour changer toutes les idées, & donner au *Récitatif* l'Accent & l'inflexion que l'Acteur ne peut exécuter.

Au reste, comme il importe que l'Auditeur soit attentif au *Récitatif*, & non pas à la Basse, qui doit faire son effet sans être écoutée, il suit de-là que la Basse doit rester sur la même Note autant qu'il est possible; car c'est au moment qu'elle change de Note & frappe une autre corde, qu'elle se fait écouter. Ces momens étant rares & bien choisis, n'usent point les grands effets; ils distraisent moins fréquemment le Spectateur & le laissent plus aisément dans la persuasion qu'il n'entend que parler, quoique l'Harmonie agisse continuellement sur son oreille. Rien ne marque un plus mauvais *Récitatif* que ces Basses perpétuellement sautillantes, qui courent de Croche en Croche après la succession harmonique, & font, sous la Mélodie de la Voix,

une autre maniere de Mélodie fort plate & fort ennuyeuſe. Le Compoſiteur doit ſavoir prolonger & varier ſes Accords ſur la même Note de Baſſe, & n'en changer qu'au moment où l'inflexion du *Récitatif* devenant plus vive reçoit plus d'effet par ce changement de Baſſe, & empêche l'Auditeur de le remarquer.

Le *Récitatif* ne doit ſervir qu'à lier la contexture du Drame, à ſéparer & faire valoir les Airs, à prévenir l'étourdiſſement que donneroit la continuité du grand bruit; mais quelqu'éloquent que ſoit le Dialogue, quelqu'énergique & ſavant que puiſſe être le *Récitatif*, il ne doit durer qu'autant qu'il eſt néceſſaire à ſon objet; parce que ce n'eſt point dans le *Récitatif* qu'agit le charme de la Muſique, & que ce n'eſt cependant que pour déployer ce charme qu'eſt inſtitué l'Opéra. Or, c'eſt en ceci qu'eſt le tort des Italiens, qui, par l'extrême longueur de leurs ſcenes, abuſent du *Récitatif*. Quelque beau qu'il ſoit en lui-même, il ennuie parce qu'il dure trop, & que ce n'eſt pas pour entendre du *Récitatif* que l'on va à l'Opéra. Démoſthène parlant tout le jour ennuieroit à la fin; mais il ne s'enſuivroit pas de-là que Démoſthène fût un Orateur ennuyeux. Ceux qui diſent que les Italiens eux-mêmes trouvent leur *Récitatif* mauvais, le diſent bien gratuitement; puiſqu'au contraire il n'y a point de partie dans la Muſique dont les Connoiſſeurs faſſent tant de cas & ſur laquelle ils ſoient auſſi difficiles. Il ſuffit même d'exceller dans cette ſeule partie, fût-on médiocre dans toutes les autres, pour s'élever chez eux au rang des plus illuſtres Artiſtes, & le célebre *Porpora* ne s'eſt immortaliſé que par-là.

J'ajoute

J'ajoute que, quoiqu'on ne cherche pas communément dans le *Récitatif* la même énergie d'expreſſion que dans les Airs, elle s'y trouve pourtant quelquefois; & quand elle s'y trouve, elle y fait plus d'effet que dans les Airs mêmes. Il y a peu de bons Opéra, où quelque grand morceau de *Récitatif* n'excite l'admiration des Connoiſſeurs, & l'intérêt dans tout le Spectacle; l'effet de ces morceaux montre aſſez que le défaut qu'on impute au genre n'eſt que dans la maniere de le traiter.

M. Tartini rapporte avoir entendu en 1714, à l'Opéra d'Ancone, un morceau de *Récitatif* d'une ſeule ligne, & ſans autre Accompagnement que la Baſſe, faire un effet prodigieux non-ſeulement ſur les Profeſſeurs de l'Art, mais ſur tous les Spectateurs. « C'étoit, dit-il, au commencement du » troiſieme Acte. A chaque repréſentation un ſilence pro- » fond dans tout le Spectacle annonçoit les approches de ce » terrible morceau. On voyoit les viſages pâlir, on ſe ſen- » toit friſſonner, & l'on ſe regardoit l'un l'autre avec une » ſorte d'effroi : car ce n'étoient ni des pleurs, ni des plain- » tes; c'étoit un certain ſentiment de rigueur âpre & dédai- » gneuſe qui troubloit l'ame, ſerroit le cœur & glaçoit le » ſang ». Il faut tranſcrire le paſſage original; ces effets ſont ſi peu connus ſur nos théâtres que notre Langue eſt peu exercée à les exprimer.

L'anno quatordecimo del ſecolo preſente nel Dramma che ſi rapreſentava in Ancona, v'era ſu'l principio dell' Atto terzo una riga di Recitativo non accompagnato da altri ſtromenti che dal Baſſo; per cui, tanto in noi profeſſori, quanto negli aſ-

coltanti, si destàva una tal e tanta commozione di animo, che tutti si guardavano in faccia l'un l'altro, per la evidente mutazione di colore che si faceva in ciascheduno di noi. L'effetto non era di pianto (mi ricordo benissimo che le parole erano di sdegno,) ma di un certo rigore e freddo nel sangue, che di fatto turbava l'animo. Tredeci volte si recitò il Dramma, e sempre seguì l'effetto stesso universalmente; di che era segno palpabile il sommo previo silenzio, con cui l'Uditorio tutto si apparecchiava à goderne l'effetto.

RÉCITATIF ACCOMPAGNÉ est celui auquel, outre la Basse-continue, on ajoute un Accompagnement de Violons. Cet Accompagnement, qui ne peut gueres être syllabique, vu la rapidité du débit, est ordinairement formé de longues Notes soutenues sur des Mesures entieres, & l'on écrit pour cela sur toutes les Parties de Symphonie le mot *Sostenuto*, principalement à la Basse, qui, sans cela, ne frapperoit que des coups secs & détachés à chaque changement de Note, comme dans le *Récitatif* ordinaire; au lieu qu'il faut alors filer & soutenir les Sons selon toute la valeur des Notes. Quand l'Accompagnement est mesuré, cela force de mesurer aussi le *Récitatif*, lequel alors suit & accompagne en quelque sorte l'Accompagnement.

RÉCITATIF MESURÉ. Ces deux mots sont contradictoires. Tout *Récitatif* où l'on sent quelqu'autre Mesure que celle des vers n'est plus du *Récitatif*. Mais souvent un *Récitatif* ordinaire se change tout-d'un-coup en Chant, & prend de la Mesure & de la Mélodie; ce qui se marque en écrivant sur les Parties *à Tempo* ou *à Battuta*. Ce contraste,

te changement bien ménagé produit des effets surprenans. Dans le cours d'un *Récitatif* débité, une réflexion tendre & plaintive prend l'Accent musical & se développe à l'instant par les plus douces inflexions du Chant; puis, coupée de la même maniere par quelqu'autre réflexion vive & impétueuse, elle s'interrompt brusquement pour reprendre à l'instant tout le débit de la parole. Ces morceaux courts & mesurés, accompagnés, pour l'ordinaire, de Flûtes & de Cors de chasse, ne sont pas rares dans les grands *Récitatifs* Italiens.

On mesure encore le *Récitatif*, lorsque l'Accompagnement dont on le charge étant chantant & mesuré lui-même, oblige le *Récitant* d'y conformer son débit. C'est moins alors un *Récitatif mesuré* que, comme je l'ai dit plus haut, un *Récitatif* accompagnant l'Accompagnement.

RÉCITATIF OBLIGÉ. C'est celui qui, entremêlé de Ritournelles & de traits de Symphonie, *oblige* pour ainsi dire le Récitant & l'Orchestre l'un envers l'autre, en sorte qu'ils doivent être attentifs & s'attendre mutuellement. Ces passages alternatifs de Récitatif & de Mélodie revêtue de tout l'éclat de l'Orchestre, sont ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la Musique moderne. L'Acteur agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant lesquelles l'Orchestre parle pour lui; & ces silences, ainsi remplis, affectent infiniment plus l'Auditeur que si l'Acteur disoit lui-même tout ce que la Musique fait entendre. Jusqu'ici la Musique Françoise n'a su faire aucun usage

du *Récitatif obligé*. L'on a tâché d'en donner quelque idée dans une ſcene du *Devin du Village*, & il paroît que le Public a trouvé qu'une ſituation vive, ainſi traitée, en devenoit plus intéreſſante. Que ne feroit point le *Récitatif obligé* dans des ſcenes grandes & pathétiques, ſi l'on en peut tirer ce parti dans un genre ruſtique & badin ?

RÉCITER, *v. a.* & *n.* C'eſt chanter ou jouer ſeul dans une Muſique, c'eſt exécuter un *Récit*. (Voyez RÉCIT.)

RÉCLAME, *ſ. f.* C'eſt dans le Plain-Chant la partie du Répons que l'on reprend après le verſet. (Voyez RÉPONS.)

REDOUBLÉ, *adj.* On appelle *Intervalle redoublé* tout Intervalle ſimple porté à ſon Octave. Ainſi la Treizieme, compoſée d'une Sixte & de l'Octave, eſt une *Sixte redoublée* ; & la Quinzieme, qui eſt une Octave ajoutée à l'Octave, eſt une Octave *redoublée*. Quand, au lieu d'une Octave, on en ajoute deux, l'Intervalle eſt triplé ; quadruplé, quand on ajoute trois Octaves.

Tout Intervalle dont le nom paſſe ſept en nombre, eſt tout au moins *redoublé*. Pour trouver le ſimple d'un Intervalle *redoublé* quelconque, rejettez ſept autant de fois que vous le pourrez du nom de cet Intervalle, & le reſte ſera le nom de l'Intervalle ſimple : de treize rejettez ſept, il reſte ſix ; ainſi le Treizieme eſt une Sixte *redoublée*. De quinze ôtez deux fois ſept ou quatorze, il reſte un : ainſi la Quinzieme eſt un Uniſſon triplé, ou une Octave *redoublée*.

Réciproquement, pour *redoubler* un Intervalle ſimple quelconque, ajoutez-y ſept, & vous aurez le nom du même Intervalle *redoublé*. Pour tripler un Intervalle ſimple, ajoutez-y quatorze, &c. (Voyez INTERVALLE.)

RÉDUCTION, *ſ. ſ.* Suite de Notes deſcendant diatoniquement. Ce terme, non plus que ſon oppoſé, *Déduction*, n'eſt gueres en uſage que dans le Plain-Chant.

REFRAIN. Terminaiſon de tous les Couplets d'une Chanſon par les mêmes paroles & par le même Chant, qui ſe dit ordinairement deux fois.

REGLE DE L'OCTAVE. Formule harmonique publiée la premiere fois par le ſieur Delaire en 1700, laquelle détermine, ſur la marche diatonique de la Baſſe, l'Accord convenable à chaque degré du Ton, tant en Mode majeur qu'en Mode mineur, & tant en montant qu'en deſcendant.

On trouve, *Pl.* L. *Fig.* 6, cette formule chiffrée ſur l'Octave du Mode majeur, & *Fig.* 7, ſur l'Octave du Mode mineur.

Pourvu que le Ton ſoit bien déterminé, on ne ſe trompera pas en accompagnant ſur cette *Regle*, tant que l'Auteur ſera reſté dans l'Harmonie ſimple & naturelle que comporte le Mode. S'il ſort de cette ſimplicité par des Accords par ſuppoſition ou d'autres licences, c'eſt à lui d'en avertir par des Chiffres convenables; ce qu'il doit faire auſſi à chaque changement de Ton : mais tout ce qui n'eſt point chiffré doit s'accompagner ſelon la *Regle de l'Octave*, & cette *Regle* doit s'étudier ſur la Baſſe-fondamentale pour en bien comprendre le ſens.

Il eſt cependant fâcheux qu'une formule deſtinée à la pratique des *Regles* élémentaires de l'Harmonie, contienne une faute contre ces mêmes *Regles*; c'eſt apprendre de bonne heure aux commençans à tranſgreſſer les loix qu'on leur

donne. Cette faute eſt dans l'Accompagnement de la ſixieme Note dont l'Accord chiffré d'un *6*, péche contre les regles; car il ne s'y trouve aucune liaiſon, & la Baſſe-fondamentale deſcend diatoniquement d'un Accord parfait ſur un autre Accord parfait; licence trop grande pour pouvoir faire *Regle*.

On pourroit faire qu'il y eût liaiſon, en ajoutant une Septieme à l'Accord parfait de la Dominante; mais alors cette Septieme, devenue Octave ſur la Note ſuivante, ne feroit point ſauvée, & la Baſſe-fondamentale, deſcendant diatoniquement ſur un Accord parfait, après un Accord de Septieme, feroit une marche entiérement intolérable.

On pourroit auſſi donner à cette ſixieme Note l'Accord de petite Sixte, dont la Quarte feroit liaiſon; mais ce feroit fondamentalement un Accord de Septieme avec Tierce mineure, où la Diſſonance ne feroit pas préparée; ce qui eſt encore contre les *Regles*. (Voyez PRÉPARER.)

On pourroit chiffrer Sixte-Quarte ſur cette ſixieme Note, & ce feroit alors l'Accord parfait de la Seconde; mais je doute que les Muſiciens approuvaſſent un Renverſement auſſi mal entendu que celui-là; Renverſement que l'oreille n'adopte point, & ſur un Accord qui éloigne trop l'idée de la Modulation principale.

On pourroit changer l'Accord de la Dominante, en lui donnant la Sixte-Quarte au lieu de la Septieme, & alors la Sixte ſimple iroit très-bien ſur la ſixieme Note qui ſuit; mais la Sixte-Quarte iroit très-mal ſur la Dominante, à moins qu'elle n'y fût ſuivie de l'Accord parfait ou de la Septieme; ce qui rameneroit la difficulté. Une *Regle* qui ſert non-ſeule-

ment dans la pratique, mais de modele pour la pratique, ne doit point se tirer de ces combinaisons théoriques rejettées par l'oreille; & chaque Note, sur-tout la Dominante, y doit porter son Accord propre, lorsqu'elle peut en avoir un.

Je tiens donc pour une chose certaine, que nos *Regles* sont mauvaises, ou que l'Accord de Sixte, dont on Accompagne la sixieme Note en montant, est une faute qu'on doit corriger, & que pour Accompagner régulierement cette Note, comme il convient dans une formule, il n'y a qu'un seul Accord à lui donner, savoir celui de Septieme; non une Septieme fondamentale, qui, ne pouvant dans cette marche se sauver que d'une autre Septieme, seroit une faute; mais une Septieme renversée d'un Accord de Sixte-ajoutée sur la Tonique. Il est clair que l'Accord de la Tonique est le seul qu'on puisse insérer régulierement entre l'Accord parfait ou de Septieme sur la Dominante, & le même Accord sur la Note sensible qui suit immédiatement. Je souhaite que les gens de l'Art trouvent cette correction bonne; je suis sûr au moins qu'ils la trouveront réguliere.

RÉGLER LE PAPIER. C'est marquer sur un papier blanc les Portées pour y noter la Musique. (Voyez PAPIER RÉGLÉ.)

RÉGLEUR, *s. m.* Ouvrier qui fait profession de régler les papiers de Musique. (Voyez COPISTE.)

RÉGLURE, *s. f.* Maniere dont est réglé le papier. *Cette Réglure est trop noire. Il y a plaisir de Noter sur une Réglure bien nette.* (Voyez PAPIER RÉGLÉ.)

RELATION, *s. f.* Rapport qu'ont entr'eux les deux Sons

qui forment un Intervalle, conſidéré par le genre de cet Intervalle. La *Relation* eſt *juſte*, quand l'Intervalle eſt juſte, majeur ou mineur ; elle eſt *fauſſe*, quand il eſt ſuperflu ou diminué. (Voyez INTERVALLE.)

Parmi les *fauſſes Relations*, on ne conſidere comme telles dans l'Harmonie, que celles dont les deux Sons ne peuvent entrer dans le même Mode. Ainſi le Triton, qui dans la Mélodie eſt une *fauſſe Relation*, n'en eſt une dans l'Harmonie que lorſqu'un des deux Sons qui le forment, eſt une corde étrangere au Mode. La Quarte diminuée, quoique bannie de l'Harmonie, n'eſt pas toujours une *fauſſe Relation*. Les Octaves diminuée & ſuperflue, étant non-ſeulement des Intervalles bannis de l'Harmonie, mais impraticables dans le même Mode, ſont toujours de *fauſſes Relations*. Il en eſt de même des Tierces & des Sixtes diminuée & ſuperflue, quoique la derniere ſoit admiſe aujourd'hui.

Autrefois les *fauſſes Relations* étoient toutes défendues. A préſent elles ſont preſque toutes permiſes dans la Mélodie, mais non dans l'Harmonie. On peut pourtant les y faire entendre, pourvu qu'un des deux Sons qui forment la *fauſſe Relation*, ne ſoit admis que comme Note de goût, & non comme partie conſtitutive de l'Accord.

On appelle encore *Relation enharmonique*, entre deux cordes qui ſont à un Ton d'Intervalle, le rapport qui ſe trouve entre le Dièſe de l'inférieure & le Bémol de la Supérieure. C'eſt, par le Tempérament, la même touche ſur l'Orgue & ſur le Clavecin ; mais en rigueur ce n'eſt pas le même Son, & il y a entr'eux un Intervalle enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

REMISSE.

REMISSE, *adj.* Les Sons *Remiſſes* ſont ceux qui ont peu de force, ceux qui étant fort graves ne peuvent être rendus que par des Cordes extrêmement lâches, ni entendus que de fort près. *Remiſſe* eſt l'oppoſé d'*Intenſe*, & il y a cette différence entre *Remiſſe* & *bas* ou *foible*, de même qu'entre *Intenſe* & *haut* ou *fort*, que *bas* & *haut* ſe diſent de la ſenſation que le Son porte à l'oreille ; au lieu qu'*Intenſe* & *Remiſſe* ſe rapportent plutôt à la cauſe qui le produit.

RENFORCER, *v. a. pris en ſens neutre.* C'eſt paſſer du *Doux* au *Fort*, ou du *Fort* au très-*Fort*, non tout d'un coup, mais par une gradation continue en enflant & augmentant les Sons, ſoit ſur une Tenue, ſoit ſur une ſuite de Notes, juſqu'à ce qu'ayant atteint celle qui ſert de terme au *Renforcé*, l'on reprenne enſuite le jeu ordinaire. Les Italiens indiquent le *Renforcé* dans leur Muſique par le mot *Creſcendo*, ou par le mot *Rinforzando* indifféremment.

RENTRÉE, *ſ. f.* Retour du ſujet, ſur-tout après quelques Pauſes de ſilence, dans une Fugue, une Imitation, ou dans quelque autre Deſſein.

RENVERSÉ. En fait d'Intervalles, *Renverſé* eſt oppoſé à *Direct.* (Voyez DIRECT.) Et en fait d'Accords, il eſt oppoſé à *Fondamental.* (Voyez FONDAMENTAL.)

RENVERSEMENT, *ſ. m.* Changement d'ordre dans les Sons qui compoſent les Accords, & dans les Parties qui compoſent l'Harmonie : ce qui ſe fait en ſubſtituant à la Baſſe, par des Octaves, les Sons qui doivent être au Deſſus, ou aux extrémités ceux qui doivent occuper le milieu, & réciproquement.

Il eſt certain que dans tout Accord il y a un ordre fondamental & naturel, qui eſt celui de la génération de l'Accord même : mais les circonſtances d'une ſucceſſion, le goût, l'expreſſion, le beau Chant, la variété, le rapprochement de l'Harmonie, obligent ſouvent le Compoſiteur de changer cet ordre en renverſant les Accords, & par conſéquent la diſpoſition des Parties.

Comme trois choſes peuvent être ordonnées en ſix manieres, & quatre choſes en vingt-quatre manieres, il ſemble d'abord qu'un Accord parfait devroit être ſuſceptible de ſix *Renverſemens*, & un Accord diſſonant de vingt-quatre; puiſque celui-ci eſt compoſé de quatre Sons, l'autre de trois, & que le *Renverſement* ne conſiſte qu'en des tranſpoſitions d'Octaves. Mais il faut obſerver que dans l'Harmonie on ne compte point pour des *Renverſemens* toutes les diſpoſitions différentes des Sons ſupérieurs, tant que le même Son demeure au grave. Ainſi ces deux ordres de l'Accord parfait *ut mi ſol*, & *ut ſol mi*, ne ſont pris que pour un même *Renverſement*, & ne portent qu'un même nom; ce qui réduit à trois tous les *Renverſemens* de l'Accord parfait, & à quatre tous ceux de l'Accord diſſonant; c'eſt-à-dire, à autant de *Renverſemens* qu'il entre de différens Sons dans l'Accord : car les Répliques des mêmes Sons ne ſont ici comptées pour rien.

Toutes les fois donc que la Baſſe-fondamentale ſe fait entendre dans la Partie la plus grave, ou, ſi la Baſſe-fondamentale eſt retranchée, toutes les fois que l'ordre naturel eſt gardé dans les Accords, l'Harmonie eſt directe. Dès que

cet ordre eſt changé, ou que les Sons fondamentaux, ſans être au grave, ſe font entendre dans quelque autre Partie, l'Harmonie eſt *renverſée*. *Renverſement* de l'Accord, quand le Son fondamental eſt tranſpoſé; *Renverſement* de l'Harmonie, quand le Deſſus ou quelque autre Partie marche comme devroit faire la Baſſe.

Par-tout où un Accord direct ſera bien placé, ſes *Renverſemens* ſeront bien placés auſſi, quant à l'Harmonie; car c'eſt toujours la même ſucceſſion fondamentale. Ainſi à chaque Note de Baſſe-fondamentale, on eſt maître de diſpoſer l'Accord à ſa volonté, & par conſéquent de faire à tout moment des *Renverſemens* différens; pourvu qu'on ne change point la ſucceſſion réguliere & fondamentale, que les Diſſonances ſoient toujours préparées & ſauvées par les Parties qui les font entendre, que la Note ſenſible monte toujours, & qu'on évite les fauſſes Relations trop dures dans une même Partie. Voilà la Clef de ces différences myſtérieuſes que mettent les Compoſiteurs entre les Accords où le Deſſus ſyncope, & ceux où la Baſſe doit ſyncoper; comme, par exemple, entre la Neuvieme & la Seconde: c'eſt que dans les premiers l'Accord eſt direct & la Diſſonance dans le Deſſus; dans les autres l'Accord eſt *renverſé*, & la Diſſonance eſt à la Baſſe.

A l'égard des Accords par ſuppoſition, il faut plus de précautions pour les *Renverſer*. Comme le Son qu'on ajoute à la Baſſe eſt entiérement étranger à l'Harmonie, ſouvent il n'y eſt ſouffert qu'à cauſe de ſon grand éloignement des autres Sons, qui rend la Diſſonance moins dure. Que ſi

ce Son ajouté vient à être transposé dans les Parties supérieures, comme il l'est quelquefois; si cette transposition n'est faite avec beaucoup d'art, elle y peut produire un très-mauvais effet, & jamais cela ne sauroit se pratiquer heureusement sans retrancher quelque autre Son de l'Accord. V. au mot *Accord* les cas & le choix de ces retranchemens.

L'intelligence parfaite du *Renversement* ne dépend que de l'étude & de l'art : le choix est autre chose; il faut de l'oreille & du goût; il y faut de l'expérience des effets divers, & quoique le choix du *Renversement* soit indifférent pour le fond de l'Harmonie, il ne l'est pas pour l'effet & l'expression. Il est certain que la Basse-fondamentale est faite pour soutenir l'Harmonie & régner au-dessous d'elle. Toutes les fois donc qu'on change l'ordre & qu'on *renverse* l'Harmonie, on doit avoir de bonnes raisons pour cela; sans quoi, l'on tombera dans le défaut de nos Musiques récentes, où les Dessus chantent quelquefois comme des Basses, & les Basses toujours comme des Dessus, où tout est confus, *renversé*, mal ordonné, sans autre raison que de pervertir l'ordre établi & de gâter l'Harmonie.

Sur l'Orgue & le Clavecin les divers *Renversemens* d'un Accord, autant qu'une seule main peut les faire, s'appellent *faces*. (Voyez FACE.)

RENVOI, *s. m.* Signe figuré à volonté, placé communément au-dessus de la Portée, lequel correspondant à un autre signe semblable, marque qu'il faut, d'où est le second, retourner où est le premier, & de-là suivre jusqu'à ce qu'on trouve le Point final. (Voyez POINT.)

RÉPERCUSSION, *f. f.* Répétition fréquente des mêmes Sons. C'eft ce qui arrive dans toute Modulation bien déterminée, où les cordes effentielles du Mode, celles qui compofent la Triade harmonique, doivent être rebattues plus fouvent qu'aucune des autres. Entre les trois cordes de cette Triade, les deux extrêmes; c'eft-à-dire, la Finale & la Dominante, qui font proprement la Répercuffion du Ton, doivent être plus fouvent rebattues que celle du milieu qui n'eft que la Répercuffion du Mode. (Voyez Ton & Mode.)

REPETITION, *f. f.* Effai que l'on fait en particulier d'une Piece de Mufique que l'on veut exécuter en public. Les *Répétitions* font néceffaires pour s'affurer que les copies font exactes, pour que les Acteurs puiffent prévoir leurs Parties, pour qu'ils fe concertent & s'accordent bien enfemble, pour qu'ils faififfent l'efprit de l'ouvrage, & rendent fidélement ce qu'ils ont à exprimer. Les *Répétitions* fervent au Compofiteur même pour juger de l'effet de fa Piece, & faire les changemens dont elle peut avoir befoin.

RÉPLIQUE, *f. f.* Ce terme en Mufique fignifie la même chofe qu'*Octave*. (Voyez Octave.) Quelquefois en compofition l'on appelle auffi *Réplique* l'Uniffon de la même Note dans deux Parties différentes. Il y a néceffairement des *Répliques* à chaque Accord dans toute Mufique à plus de quatre Parties. (Voyez Unisson.)

REPONS, *f. m.* Efpece d'Antienne redoublée qu'on chante dans l'Eglife Romaine après les leçons de Matines ou les Capitules, & qui finit en maniere de Rondeau par une Reprife appellée *Réclame*.

Le Chant du *Répons* doit être plus orné que celui d'une Antienne ordinaire, sans sortir pourtant d'une Mélodie mâle & grave, ni de celle qu'exige le Mode qu'on a choisi. Il n'est cependant pas nécessaire que le Verset d'un *Répons* se termine par la Note finale du Mode ; il suffit que cette Finale termine le *Répons* même.

RÉPONSE, *s. f.* C'est, dans une Fugue, la rentrée du sujet par une autre Partie, après que la premiere l'a fait entendre; mais c'est sur-tout dans une Contre-Fugue, la rentrée du sujet renversé de celui qu'on vient d'entendre. (Voyez FUGUE, CONTRE-FUGUE.)

REPOS, *s. m.* C'est la terminaison de la phrase, sur laquelle terminaison le Chant se repose plus ou moins parfaitement. Le *Repos* ne peut s'établir que par une Cadence pleine : si la Cadence est évitée, il ne peut y avoir de vrai *Repos*; car il est impossible à l'oreille de se reposer sur une Dissonance. On voit par-là qu'il y a précisément autant d'especes de *Repos* que de sortes de Cadences pleines; (Voyez CADENCE.) & ces différens *Repos* produisent dans la Musique l'effet de la ponctuation dans le discours.

Quelques-uns confondent mal-à-propos les *Repos* avec les Silences, quoique ces choses soient fort différentes. (Voyez SILENCE.)

REPRISE, *s. f.* Toute Partie d'un Air, laquelle se répete deux fois, sans être écrite deux fois, s'appelle *Reprise*. C'est en ce sens qu'on dit que la premiere *Reprise* d'une Ouverture est grave, & la seconde gaie. Quelquefois aussi l'on n'entend par *Reprise* que la seconde Partie d'un Air. On dit ainsi

que la *Reprise* du joli Menuet de Dardanus ne vaut rien du tout. Enfin *Reprise* est encore chacune des Parties d'un Rondeau qui souvent en a trois, & quelquefois davantage, dont on ne répete que la premiere.

Dans la Note on appelle *Reprise* un signe qui marque que l'on doit répéter la Partie de l'Air qui le précede ; ce qui évite la peine de la noter deux fois. En ce sens on distingue deux *Reprises*, la grande & la petite. La grande *Reprise* se figure à l'Italienne par une double barre perpendiculaire avec deux points en dehors de chaque côté, ou à la Françoise par deux barres perpendiculaires un peu plus écartées, qui traversent toute la Portée, & entre lesquelles on insere un point dans chaque espace : mais cette seconde maniere s'abolit peu-à-peu ; car ne pouvant imiter tout-à-fait la Musique Italienne, nous en prenons du moins les mots & les signes; comme ces jeunes gens qui croient prendre le style de M. de Voltaire en suivant son orthographe.

Cette *Reprise*, ainsi ponctuée à droite & à gauche, marque ordinairement qu'il faut recommencer deux fois, tant la Partie qui précede que celle qui suit; c'est pourquoi on la trouve ordinairement vers le milieu des Passe-pieds, Menuets, Gavottes, &c.

Lorsque la *Reprise* a seulement des points à sa gauche, c'est pour la répétition de ce qui précede, & lorsqu'elle a des points à sa droite, c'est pour la répétition de ce qui suit. Il seroit du moins à souhaiter que cette convention, adoptée par quelques-uns, fût tout-à-fait établie ; car elle me paroît fort commode. (Voyez *Pl.* L. *Fig.* 8.) la figure de ces différentes *Reprises*.

La petite *Reprise* est, lorsqu'après une grande *Reprise* on recommence encore quelques-unes des dernieres Mesures avant de finir. Il n'y a point de signes particuliers pour la petite *Reprise*, mais on se sert ordinairement de quelque signe de Renvoi figuré au-dessus de la Portée. (Voyez Renvoi.)

Il faut observer que ceux qui notent correctement ont toujours soin que la derniere Note d'une *Reprise* se rapporte exactement, pour la Mesure, & à celle qui commence la même *Reprise*, & à celle qui commence la *Reprise* qui suit, quand il y en a une. Que si le rapport de ces Notes ne remplit pas exactement la Mesure, après la Note qui termine une *Reprise*, on ajoute deux ou trois Notes de ce qui doit être recommencé, jusqu'à ce qu'on ait suffisamment indiqué comment il faut remplir la Mesure. Or, comme à la fin d'une premiere Partie on a premiérement la premiere Partie à reprendre, puis la seconde Partie à commencer, & que cela ne se fait pas toujours dans des Tems ou parties de Tems semblables, on est souvent obligé de noter deux fois la finale de la premiere *Reprise*, l'une avant le signe de *Reprise* avec les premieres Notes de la premiere Partie; l'autre après le même signe pour commencer la seconde Partie. Alors on trace un demi-cercle ou chapeau depuis cette premiere finale jusqu'à sa répétition, pour marquer qu'à la seconde fois il faut passer, comme nul, tout ce qui est compris sous le demi-cercle. Il m'est impossible de rendre cette explication plus courte, plus claire, ni plus exacte; mais la *Figure 9 de la Planche* L. suffira pour la faire entendre parfaitement.

RESONNANCE, *f. f.* Prolongement ou réflexion du Son, ſoit par les vibrations continuées des Cordes d'un Inſtrument, ſoit par les parois d'un corps ſonore, ſoit par la colliſion de l'air renfermé dans un Inſtrument à vent. (Voyez Son, Musique, Instrument.)

Les voûtes elliptiques & paraboliques réſonnent, c'eſt-à-dire, réfléchiſſent le Son. (Voyez Écho.)

Selon M. Dodart, le nez, la bouche, ni ſes parties, comme le palais, la langue, les dents, les levres ne contribuent en rien au Ton de la Voix; mais leur effet eſt bien grand pour la *Réſonnance.* (Voyez Voix.) Un exemple bien ſenſible de cela ſe tire d'un Inſtrument d'acier appellé Trompe de Béarn ou Guimbarde; lequel, ſi on le tient avec les doigts & qu'on frappe ſur la languette, ne rendra aucun Son; mais ſi le tenant entre les dents on frappe de même, il rendra un Son qu'on varie en ſerrant plus ou moins, & qu'on entend d'aſſez loin, ſur-tout dans le bas.

Dans les Inſtrumens à Cordes, tels que le Clavecin, le Violon, le Violoncelle, le Son vient uniquement de la Corde; mais la *Réſonnance* dépend de la caiſſe de l'Inſtrument.

RESSERRER L'HARMONIE. C'eſt rapprocher les Parties les unes des autres dans les moindres Intervalles qu'il eſt poſſible. Ainſi pour reſſerrer cet Accord *ut ſol mi*, qui comprend une Dixieme, il faut renverſer ainſi *ut mi ſol*, & alors il ne comprend qu'une Quinte. (Voyez Accord, Renversement.)

RESTER, *v. n. Reſter* ſur une ſyllabe, c'eſt la prolonger

plus que n'exige la Prosodie, comme on fait sous les Roulades ; & *Rester* sur une Note, c'est y faire une Tenue, ou la prolonger jusqu'à ce que le sentiment de la Mesure soit oublié.

RHYTHME, *s. m.* C'est, dans sa définition la plus générale, la proportion qu'ont entr'elles les parties d'un même tout. C'est, en Musique, la différence du mouvement qui résulte de la vîtesse ou de la lenteur, de la longueur ou de la briéveté des Tems.

Aristide Quintilien divise le *Rhythme* en trois especes ; savoir, le *Rhythme* des corps immobiles, lequel résulte de la juste proportion de leurs Parties, comme dans une statue bien faite ; le *Rhythme* du Mouvement local, comme dans la Danse, la démarche bien composée, les attitudes des Pantomimes, & le *Rhythme* des Mouvemens de la Voix ou de la durée relative des Sons, dans une telle proportion, que soit qu'on frappe toujours la même Corde, soit qu'on varie les Sons du grave à l'aigu, l'on fasse toujours résulter de leur succession des effets agréables par la durée & la quantité. Cette derniere espece de *Rhythme* est la seule dont j'ai à parler ici.

Le *Rhythme* appliqué à la Voix peut encore s'entendre de la parole ou du Chant. Dans le premier sens, c'est du *Rhythme* que naissent le nombre & l'Harmonie dans l'éloquence ; la Mesure & la Cadence dans la Poésie : dans le second, le *Rhythme* s'applique proprement à la valeur des Notes, & s'appelle aujourd'hui *Mesure*. (Voyez MESURE.) C'est encore à cette seconde acception que doit se borner ce que j'ai à dire ici sur le *Rhythme* des Anciens.

Comme les ſyllabes de la Langue Grecque avoient une quantité & des valeurs plus ſenſibles, plus déterminées que celles de notre Langue, & que les vers qu'on chantoit étoient compoſés d'un certain nombre de pieds que formoient ces ſyllabes, longues ou breves, différemment combinées, le *Rhythme* du Chant ſuivoit réguliérement la marche de ces pieds, & n'en étoit proprement que l'expreſſion. Il ſe diviſoit, ainſi qu'eux, en deux Tems, l'un frappé, l'autre levé; l'on en comptoit trois Genres, même quatre & plus, ſelon les divers rapports de ces Tems. Ces Genres étoient l'*Egal*, qu'ils appelloient auſſi Dactylique, où le *Rhythme* étoit diviſé en deux Tems égaux; le *Double*, Trochaïque ou Iambique, dans lequel la durée de l'un des deux Tems étoit double de celle de l'autre; le *Seſquialtère*, qu'ils appelloient auſſi *Péonique*, dont la durée de l'un des deux Tems étoit à celle de l'autre en rapport de 3 à 2; & enfin l'*Epitrite*, moins uſité, où le rapport des deux Tems étoit de 3 à 4.

Les Tems de ces *Rhythmes* étoient ſuſceptibles de plus ou moins de lenteur, par un plus grand ou moindre nombre de ſyllabes ou de Notes longues ou breves, ſelon le Mouvement, & dans ce ſens, un Tems pouvoit recevoir juſqu'à huit degrés différens de Mouvement par le nombre des ſyllabes qui le compoſoient : mais les deux Tems conſervoient toujours entr'eux le rapport déterminé par le Genre du *Rhythme*.

Outre cela, le Mouvement & la marche des ſyllabes, & par conſéquent des Tems & du *Rhythme* qui en réſul-

toit, étoit ſuſceptible d'accélération & de ralentiſſement, à la volonté du Poëte, ſelon l'expreſſion des paroles & le caractere des paſſions qu'il faloit exprimer. Ainſi de ces deux moyens combinés naiſſoient des foules de modifications poſſibles dans le mouvement d'un même *Rhythme*; qui n'avoient d'autres bornes que celles au-deçà ou au-delà deſquelles l'oreille n'eſt plus à portée d'appercevoir les proportions.

Le *Rhythme*, par rapport aux pieds qui entroient dans la Poéſie, ſe partageoit en trois autres Genres. Le *Simple*, qui n'admettoit qu'une ſorte de pieds; le *Compoſé*, qui réſultoit de deux ou pluſieurs eſpeces de pieds; & le *Mixte*, qui pouvoit ſe réſoudre en deux ou pluſieurs *Rhythmes*, égaux ou inégaux, ſelon les diverſes combinaiſons dont il étoit ſuſceptible.

Une autre ſource de variété dans le *Rhythme* étoit la différence des marches ou ſucceſſions de ce même *Rhythme*, ſelon l'entrelacement des différens vers. Le *Rhythme* pouvoit être toujours uniforme; c'eſt-à-dire, ſe battre à deux Tems toujours égaux, comme dans les vers Hexametres, Pentametres, Adoniens, Anapeſtiques, &c. ou toujours inégaux, comme dans les vers purs Iambiques: ou diverſifié, c'eſt-à-dire, mêlé de pieds égaux & d'inégaux, comme dans les Scazons, les Choriambiques, &c. Mais dans tous ces cas les *Rhythmes*, même ſemblables ou égaux, pouvoient, comme je l'ai dit, être fort différens en viteſſe ſelon la nature des pieds. Ainſi de deux *Rhythmes* de même Genre, réſultans l'un de deux Spondées, l'autre de

deux Pyrriques, le premier auroit été double de l'autre en durée.

Les ſilences ſe trouvoient auſſi dans le *Rhythme* ancien ; non pas, à la vérité, comme les nôtres, pour faire taire ſeulement quelqu'une des Parties, ou pour donner certains caracteres au Chant : mais ſeulement pour remplir la meſure de ces vers appellés Catalectiques, qui manquoient d'une ſyllabe : ainſi le ſilence ne pouvoit jamais ſe trouver qu'à la fin du vers pour ſuppléer à cette ſyllabe.

A l'égard des Tenues, ils les connoiſſoient ſans doute, puiſqu'ils avoient un mot pour les exprimer. La pratique en devoit cependant être fort rare parmi eux ; du moins cela peut-il s'inférer de la nature de leur *Rhythme*, qui n'étoit que l'expreſſion de la Meſure & de l'Harmonie des vers. Il ne paroît pas non plus qu'ils pratiquaſſent les Roulades, les Syncopes, ni les Points, à moins que les Inſtrumens ne fiſſent quelque choſe de ſemblable en accompagnant la Voix ; de quoi nous n'avons nul indice.

Voſſius dans ſon Livre *de Poëmatum cantu, & viribus Rhythmi*, releve beaucoup le *Rhythme* ancien, & il lui attribue toute la force de l'ancienne Muſique. Il dit qu'un *Rhythme* détaché comme le nôtre, qui ne repréſente aucune image des choſes, ne peut avoir aucun effet, & que les anciens nombres poétiques n'avoient été inventés que pour cette fin que nous négligeons. Il ajoute que le langage & la Poéſie modernes ſont peu propres pour la Muſique, & que nous n'aurons jamais de bonne Muſique vocale juſqu'à ce que nous faſſions des vers favorables pour le Chant ;

c'eſt-à-dire, juſqu'à ce que nous réformions notre langage; & que nous lui donnions, à l'exemple des Anciens, la quantité & les Pieds meſurés, en proſcrivant pour jamais l'invention barbare de la rime.

Nos vers, dit-il, ſont préciſément comme s'ils n'avoient qu'un ſeul Pied : de ſorte que nous n'avons dans notre Poéſie aucun *Rhythme* véritable, & qu'en fabriquant nos vers nous ne penſons qu'à y faire entrer un certain nombre de ſyllabes, ſans preſque nous embarraſſer de quelle nature elles ſont. Ce n'eſt ſûrement pas-là de l'étoffe pour la Muſique.

Le *Rhythme* eſt une partie eſſentielle de la Muſique, & ſur-tout de l'imitative. Sans lui la Mélodie n'eſt rien, & par lui-même il eſt quelque choſe, comme on le ſent par l'effet des tambours. Mais d'où vient l'impreſſion que font ſur nous la Meſure & la Cadence? Quel eſt le principe par lequel ces retours tantôt égaux & tantôt variés affectent nos ames, & peuvent y porter le ſentiment des paſſions? Demandez-le au Métaphyſicien. Tout ce que nous pouvons dire ici eſt que, comme la Mélodie tire ſon caractere des accens de la Langue, le *Rhythme* tire le ſien du caractere de la Proſodie; & alors il agit comme image de la parole : à quoi nous ajouterons que certaines paſſions ont dans la nature un caractere rhythmique auſſi bien qu'un caractere mélodieux, abſolu & indépendant de la Langue; comme la triſteſſe, qui marche par Tems égaux & lents, de même que par Tons remiſſes & bas; la joie par Tems ſautillans & vîtes, de même que par Tons aigus & intenſes : d'où

je présume qu'on pourroit observer dans toutes les autres passions un caractere propre, mais plus difficile à saisir, à cause que la plupart de ces autres passions étant composées, participent, plus ou moins, tant des précédentes que l'une de l'autre.

RHYTHMIQUE, *s. f.* Partie de l'Art musical qui enseignoit à pratiquer les regles du Mouvement & du *Rhythme*, selon les loix de la Rhythmopée.

La *Rhythmique*, pour le dire un peu plus en détail, consistoit à savoir choisir, entre les trois Modes établis par la Rhythmopée, le plus propre au caractere dont il s'agissoit, à connoître & posséder à fond toutes les sortes de Rhythmes, à discerner & employer les plus convenables en chaque occasion, à les entrelacer de la maniere à la fois la plus expressive & la plus agréable, & enfin à distinguer l'*Arsis* & la *Thesis*, par la marche la plus sensible & la mieux Cadencée.

RHYTHMOPÉE, ῥυθμοποιΐα. *s. f.* Partie de la Science Musicale qui prescrivoit à l'Art Rhythmique les loix du Rhythme & de tout ce qui lui appartient. (Voyez RHYTHME.) La *Rhythmopée* étoit à la Rhythmique, ce qu'étoit la Mélopée à la Mélodie.

La *Rhythmopée* avoit pour objet le Mouvement ou le Tems, dont elle marquoit la mesure, les divisions, l'ordre & le mélange, soit pour émouvoir les passions, soit pour les changer, soit pour les calmer. Elle renfermoit aussi la science des Mouvemens muets, appellés *Orchesis*, & en général de tous les Mouvemens réguliers. Mais elle se rappor-

toit principalement à la Poésie ; parce qu'alors la Poésie régloit seule les Mouvemens de la Musique, & qu'il n'y avoit point de Musique purement instrumentale, qui eût un Rhythme indépendant.

On sait que la *Rhythmopée* se partageoit en trois Modes ou Tropes principaux, l'un bas & serré, un autre élevé & grand, & le moyen paisible & tranquille ; mais du reste les Anciens ne nous ont laissé que des préceptes fort généraux sur cette partie de leur Musique, & ce qu'ils en ont dit se rapporte toujours aux vers ou aux paroles destinées pour le Chant.

RIGAUDON, *s. m.* Sorte de Danse dont l'Air se bat à deux Tems, d'un Mouvement gai, & se divise ordinairement en deux Reprises phrasées de quatre en quatre Mesures, & commençant par la derniere Note du second Tems.

On trouve *Rigodon* dans le Dictionnaire de l'Académie ; mais cette orthographe n'est pas usitée. J'ai ouï dire à un Maître à Danser, que le nom de cette Danse venoit de celui de l'inventeur, lequel s'appelloit *Rigaud.*

RIPPIENO, *s. m.* Mot Italien qui se trouve assez fréquemment dans les Musiques d'Eglise, & qui équivaut au mot *Chœur* ou *Tous.*

RITOURNELLE, *s. f.* Trait de Symphonie qui s'emploie en maniere de Prélude à la tête d'un Air, dont ordinairement il annonce le Chant ; ou à la fin, pour imiter & assurer la fin du même Chant ; ou dans le milieu, pour reposer la Voix, pour renforcer l'expression ou simplement pour embellir la Piece. Dans

Dans les Recueils ou Partitions de vieille Musique Italienne, les *Ritournelles* sont souvent désignées par les mots *si suona*, qui signifient que l'Instrument qui accompagne doit répéter ce que la voix a chanté.

Ritournelle, vient de l'Italien *Ritornello*, & signifie *petit retour.* Aujourd'hui que la Symphonie a pris un caractere plus brillant, & presque indépendant de la vocale, on ne s'en tient plus gueres à de simples répétitions; aussi le mot *Ritournelle* a-t-il vieilli.

ROLLE, *s. m.* Le papier séparé qui contient la Musique que doit exécuter un Concertant, & qui s'appelle *Partie* dans un Concert, s'appelle *Rolle* à l'Opéra. Ainsi l'on doit distribuer une *Partie* à chaque Musicien, & un *Rolle* à chaque Acteur.

ROMANCE, *s. f.* Air sur lequel on chante un petit Poëme du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse & souvent tragique. Comme la *Romance* doit être écrite d'un style simple, touchant, & d'un goût un peu antique, l'Air doit répondre au caractere des paroles; point d'ornemens, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, & qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la maniere de la Chanter. Il n'est pas nécessaire que le Chant soit piquant, il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'offusque point la parole, qu'il la fasse bien entendre, & qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une *Romance* bien faite, n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédens,

l'intérêt augmente insensiblement, & quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes, sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet. C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'Instrument affoiblit cette impression. Il ne faut, pour le Chant de la *Romance*, qu'une Voix juste, nette, qui prononce bien, & qui chante simplement.

ROMANESQUE, *s. f.* Air à danser. (Voyez GAILLARDE.)

RONDE, *adj. pris subst.* Note blanche & ronde, sans queue, laquelle vaut une Mesure entiere à quatre Tems, c'est-à-dire, deux Blanches ou quatre Noires. La *Ronde* est de toutes les Notes restées en usage celle qui a le plus de valeur. Autrefois, au contraire, elle étoit celle qui en avoit le moins, & elle s'appelloit semi-Breve. (Voyez SEMI-BREVE & VALEUR DES NOTES.)

RONDE DE TABLE. Sorte de Chanson à boire, & pour l'ordinaire mêlée de galanterie, composée de divers couplets qu'on chante à table chacun à son tour, & sur lesquels tous les Convives font Chorus en reprenant le Refrain.

RONDEAU, *s. m.* Sorte d'Air à deux ou plusieurs Reprises, & dont la forme est telle qu'après avoir fini la seconde Reprise on reprend la premiere, & ainsi de suite, revenant toujours & finissant par cette même premiere Reprise par laquelle on a commencé. Pour cela, on doit tellement conduire la Modulation, que la fin de la premiere Reprise convienne au commencement de toutes les autres;

& que la fin de toutes les autres convienne au commencement de la premiere.

Les grands Airs Italiens & toutes nos Ariettes sont en *Rondeau*, de même que la plus grande partie des Pieces de Clavecin Françoises.

Les routines sont des magasins de contre-sens pour ceux qui les suivent sans réflexion. Telle est pour les Musiciens celle des *Rondeaux*. Il faut bien du discernement pour faire un choix de paroles qui leur soient propres. Il est ridicule de mettre en *Rondeau* une pensée complete, divisée en deux membres, en reprenant la premiere incise & finissant par-là. Il est ridicule de mettre en *Rondeau* une comparaison dont l'application ne se fait que dans le second membre, en reprenant le premier & finissant par-là. Enfin il est ridicule de mettre en *Rondeau* une pensée générale limitée par une exception relative à l'état de celui qui parle; en sorte qu'oubliant derechef l'exception qui se rapporte à lui, il finisse en reprenant la pensée générale.

Mais toutes les fois qu'un sentiment exprimé dans le premier membre, amene une réflexion qui le renforce & l'appuie dans le second; toutes les fois qu'une description de l'état de celui qui parle, emplissant le premier membre, éclaircit une comparaison dans le second; toutes les fois qu'une affirmation dans le premier membre contient sa preuve & sa confirmation dans le second; toutes les fois, enfin, que le premier membre contient la proposition de faire une chose, & le second la raison de la proposition, dans ces divers cas & dans les semblables le *Rondeau* est toujours bien placé.

ROULADE, *f. f.* Paſſage dans le Chant de pluſieurs Notes ſur une même ſyllabe.

La *Roulade* n'eſt qu'une imitation de la Mélodie inſtrumentale dans les occaſions où, ſoit pour les graces du Chant, ſoit pour la vérité de l'image, ſoit pour la force de l'expreſſion, il eſt à propos de ſuſpendre le diſcours & de prolonger la Mélodie : mais il faut, de plus, que la ſyllabe ſoit longue, que la voix en ſoit éclatante & propre à laiſſer au goſier la facilité d'entonner nettement & légérement les Notes de la *Roulade* ſans fatiguer l'organe du Chanteur, ni, par conſéquent, l'oreille des écoutans.

Les voyelles les plus favorables pour faire ſortir la voix, ſont les *a*; enſuite les *o*, les *è* ouverts : l'*i* & l'*u* ſont peu ſonores; encore moins les diphthongues. Quant aux voyelles nazales, on n'y doit jamais faire de *Roulades.* La Langue Italienne pleine d'*o* & d'*a* eſt beaucoup plus propre pour les inflexions de voix que n'eſt la Françoiſe; auſſi les Muſiciens Italiens ne les épargnent-ils pas. Au contraire, les François, obligés de compoſer preſque toute leur Muſique ſyllabique, à cauſe des voyelles peu favorables ſont contraints de donner aux Notes une marche lente & poſée, ou de faire heurter les conſonnes en faiſant courir les ſyllabes; ce qui rend néceſſairement le Chant languiſſant ou dur. Je ne vois pas comment la Muſique Françoiſe pourroit jamais ſurmonter cet inconvénient.

C'eſt un préjugé populaire de penſer qu'une *Roulade* ſoit toujours hors de place dans un Chant triſte & pathétique. Au contraire, quand le cœur eſt le plus vivement ému, la

voix trouve plus aiſément des Accens, que l'eſprit ne peut trouver des paroles, & de-là vient l'uſage des Interjections dans toutes les Langues. (Voyez NEUME.) Ce n'eſt pas une moindre erreur de croire qu'une *Roulade* eſt toujours bien placée ſur une ſyllabe ou dans un mot qui la comporte, ſans conſidérer ſi la ſituation du Chanteur, ſi le ſentiment qu'il doit éprouver la comporte auſſi.

La *Roulade* eſt une invention de la Muſique moderne. Il ne paroît pas que les Anciens en aient fait aucun uſage, ni jamais battu plus de deux Notes ſur la même ſyllabe. Cette différence eſt un effet de celle des deux Muſiques, dont l'une étoit aſſervie à la Langue, & dont l'autre lui donne la loi.

ROULEMENT, *ſ. m.* (Voyez ROULADE.)



S.

S. Cette lettre écrite ſeule dans la Partie récitante d'un Concerto ſignifie *Solo*; & alors elle eſt alternative avec le T, qui ſignifie *Tutti.*

SARABANDE, *ſ. f.* Air d'une Danſe grave, portant le même nom, laquelle paroît nous être venue d'Eſpagne, & ſe danſoit autrefois avec des Caſtagnettes. Cette Danſe n'eſt plus en uſage, ſi ce n'eſt dans quelques vieux Opéra François. L'Air de la Sarabande eſt à trois Tems lents.

SAUT, *ſ. m.* Tout paſſage d'un Son à un autre par Degrés disjoints eſt un *Saut.* Il y a *Saut régulier* qui ſe fait toujours ſur un Intervalle conſonnant, & *Saut irrégulier*, qui ſe fait ſur un Intervalle diſſonant. Cette diſtinction vient de ce que toutes les Diſſonances, excepté la Seconde qui n'eſt pas un *Saut*, ſont plus difficiles à entonner que les Conſonnances. Obſervation néceſſaire dans la Mélodie pour compoſer des Chants faciles & agréables.

SAUTER, *v. n.* On fait *Sauter* le Ton, lorſque donnant trop de vent dans une Flûte, ou dans un tuyau d'un Inſtrument à vent, on force l'air à ſe diviſer & à faire réſonner, au lieu du Ton plein de la Flûte ou du tuyau, quelqu'un ſeulement de ſes Harmoniques. Quant le *Saut* eſt d'une Octave entiere, cela s'appelle *Octavier.* (Voyez OCTAVIER.) Il eſt clair que pour varier les Sons de la Trompette & du Cor de chaſſe, il faut néceſſairement *Sau-*

ter, & ce n'eſt encore qu'en *Sautant* qu'on fait des Octaves ſur la Flûte.

SAUVER, *v. a. Sauver* une Diſſonance, c'eſt la réſoudre, ſelon les regles, ſur une Conſonnance de l'Accord ſuivant. Il y a ſur cela une marche preſcrite, & à la Baſſe-fondamentale de l'Accord diſſonant, & à la Partie qui forme la Diſſonance.

Il n'y a aucune maniere de *Sauver* qui ne dérive d'un Acte de Cadence : c'eſt donc par l'eſpece de la Cadence qu'on veut faire, qu'eſt déterminé le Mouvement de la Baſſe-fondamentale. (Voyez Cadence.) A l'égard de la Partie qui forme la Diſſonance, elle ne doit, ni reſter en place, ni marcher par Degrés disjoints, mais elle doit monter ou deſcendre diatoniquement ſelon la nature de la Diſſonance. Les Maîtres diſent que les Diſſonances majeures doivent monter, & les mineures deſcendre; ce qui n'eſt pas ſans exception, puiſque dans certaines cordes d'Harmonie, une Septieme, bien que majeure, ne doit pas monter, mais deſcendre, ſi ce n'eſt dans l'Accord appellé, fort incorrectement, Accord de Septieme ſuperflue. Il vaut donc mieux dire que la Septieme, & toute Diſſonance qui en dérive, doit deſcendre; & que la Sixte ajoutée, & toute Diſſonance qui en dérive, doit monter. C'eſt-là une regle vraiment générale & ſans aucune exception. Il en eſt de même de la loi de *Sauver* la Diſſonance. Il y a des Diſſonances qu'on ne peut préparer; mais il n'y en a aucune qu'on ne doive *Sauver*.

A l'égard de la Note ſenſible appellée improprement Diſ-

ſonance majeure, ſi elle doit monter, c'eſt moins par la regle de *Sauver* la Diſſonance, que par celle de la marche Diatonique, & de préférer le plus court chemin; & en effet il y a des cas, comme celui de la Cadence interrompue, où cette Note ſenſible ne monte point.

Dans les Accords par ſuppoſition, un même Accord fournit ſouvent deux Diſſonances, comme la Septieme & la Neuvieme, la Neuvieme & la Quarte, &c. Alors ces Diſſonances ont dû ſe préparer & doivent ſe *Sauver* toutes deux : c'eſt qu'il faut avoir égard à tout ce qui diſſone, non-ſeulement ſur la Baſſe-fondamentale, mais auſſi ſur la Baſſe-continue.

SCENE, *ſ. f.* On diſtingue en Muſique lyrique la *Scene* du Monologue, en ce qu'il n'y a qu'un ſeul Acteur dans le Monologue, & qu'il y a dans la *Scene* au moins deux Interlocuteurs. Par conſéquent dans le Monologue le caractere du Chant doit être un, du moins quant à la perſonne; mais dans les *Scenes* le Chant doit avoir autant de caracteres différens qu'il y a d'Interlocuteurs. En effet, comme en parlant chacun garde toujours la même voix, le même accent, le même timbre, & communément le même ſtyle, dans toutes les choſes qu'il dit; chaque Acteur, dans les diverſes paſſions qu'il exprime, doit toujours garder un caractere qui lui ſoit propre & qui le diſtingue d'un autre Acteur. La douleur d'un vieillard n'a pas le même ton que celle d'un jeune homme, la colere d'une femme a d'autres Accens que celle d'un guerrier; un barbare ne dira point *je vous aime* comme un galant de profeſſion. Il faut donc

rendre

rendre dans les *Scenes*, non-seulement le caractere de la passion qu'on veut peindre, mais celui de la personne qu'on fait parler. Ce caractere s'indique en partie par la sorte de voix qu'on approprie à chaque rolle; car le tour de Chant d'une Haute-Contre est différent de celui d'une Basse-Taille; on met plus de gravité dans les Chants des Bas-Dessus, & plus de légéreté dans ceux des Voix plus aiguës. Mais outre ces différences, l'habile Compositeur en trouve d'individuelles qui caractérisent ses personnages; en sorte qu'on connoîtra bientôt à l'Accent particulier du Récitatif & du Chant, si c'est Mandane ou Emire, si c'est Olinte ou Alceste qu'on entend. Je conviens qu'il n'y a que les hommes de génie qui sentent & marquent ces différences; mais je dis cependant que ce n'est qu'en les observant, & d'autres semblables, qu'on parvient à produire l'illusion.

SCHISMA, *s. m.* Petit intervalle qui vaut la moitié du Comma, & dont, par conséquent, la raison est sourde, puisque, pour l'exprimer en nombres, il faudroit trouver une moyenne proportionnelle entre 80 & 81.

SCHOENION. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

SCHOLIE ou SCOLIE, *s. f.* Sorte de Chansons chez les anciens Grecs, dont les caracteres étoient extrêmement diversifiés selon les sujets & les personnes. (Voy. CHANSON.)

SECONDE, *adj. pris substantiv.* Intervalle d'un Degré conjoint. Ainsi les marches diatoniques se font toutes sur les Intervalles de *Seconde*.

Il y a quatre ſortes de *Secondes.* La premiere, appellée *Seconde diminuée*, ſe fait ſur un *Ton* majeur, dont la Note inférieure eſt rapprochée par un Dièſe, & la ſupérieure par un Bémol. Tel eſt, par exemple, l'Intervalle du *re* Bémol à l'*ut* Dièſe. Le rapport de cette *Seconde* eſt de 375 à 384. Mais elle n'eſt d'aucun uſage, ſi ce n'eſt dans le Genre Enharmonique; encore l'Intervalle s'y trouve-t-il nul en vertu du Tempérament. A l'égard de l'Intervalle d'une Note à ſon Dièſe, que Broſſard appelle *Seconde diminuée*, ce n'eſt pas une *Seconde*, c'eſt un Uniſſon altéré.

La deuxieme, qu'on appelle *Seconde mineure*, eſt conſtituée par le *ſemi-Ton* majeur, comme du *ſi* à l'*ut* ou du *mi* au *fa.* Son rapport eſt de 15 à 16.

La troiſieme eſt la *Seconde majeure*, laquelle forme l'Intervalle d'un *Ton.* Comme ce *Ton* peut être majeur ou mineur, le rapport de cette ſeconde eſt de 8 à 9 dans le premier cas, & de 9 à 10 dans le ſecond : mais cette différence s'évanouit dans notre Muſique.

Enfin la quatrieme eſt la *Seconde ſuperflue*, composée d'un *Ton* majeur & d'un *ſemi-Ton* mineur, comme du *fa* au *ſol* Dièſe : ſon rapport eſt de 64 à 75.

Il y a dans l'Harmonie deux Accords qui portent le nom de *Seconde.* Le premier s'appelle ſimplement Accord de *Seconde* : c'eſt un Accord de Septieme renverſée, dont la Diſſonance eſt à la Baſſe; d'où il s'enſuit bien clairement qu'il faut que la Baſſe ſyncope pour la préparer. (Voy. PRÉPARER.) Quand l'Accord de Septieme eſt dominant; c'eſt-à-dire, quand la Tierce eſt majeure, l'Accord de *Seconde*

s'appelle Accord de Triton, & la ſyncope n'eſt pas néceſſaire, parce que la Préparation ne l'eſt pas.

L'autre s'appelle Accord de *Seconde-ſuperflue*; c'eſt un Accord renverſé de celui de Septieme diminuée, dont la Septieme elle-même eſt portée à la Baſſe. Cet Accord eſt également bon avec ou ſans ſyncope. (Voyez SYNCOPE.)

SEMI. Mot emprunté du Latin & qui ſignifie *Demi.* On s'en ſert en Muſique au lieu du *Hémi* des Grecs, pour compoſer très-barbarement pluſieurs mots techniques, moitié Grecs & moitié Latins.

Ce mot, au-devant du nom Grec de quelque Intervalle que ce ſoit, ſignifie toujours une diminution, non pas de la moitié de cet Intervalle, mais ſeulement d'un *Semi-Ton* mineur. Ainſi *Semi-Diton* eſt la Tierce mineure, *Semi-Diapente* eſt la Fauſſe-Quinte, *Semi-Diateſſaron* la Quarte diminuée, &c.

SEMI-BREVE, *ſ. f.* C'eſt, dans nos anciennes Muſiques, une valeur de Note ou une Meſure de Tems qui comprend l'eſpace de deux Minimes ou Blanches; c'eſt-à-dire, la moitié d'une Breve. La *Semi-Breve* s'appelle maintenant Ronde, parce qu'elle a cette figure: mais autrefois elle étoit en loſange.

Anciennement la *Semi-Breve* ſe diviſoit en majeure & mineure. La majeure vaut deux tiers de la Breve parfaite, & la mineure vaut l'autre tiers de la même Breve: ainſi la *Semi-Breve* majeure en contient deux mineures.

La *Semi-Breve*, avant qu'on eût inventé la Minime, étant la Note de moindre valeur, ne ſe ſubdiviſoit plus. Cette indiviſibilité, diſoit-on, eſt, en quelque maniere, indiquée par

ſa figure en loſange terminée en haut, en bas & des deux côtés par des Points. Or, Muris prouve, par l'autorité d'Ariſtote & d'Euclide, que le point eſt indiviſible; d'où il conclut que la *Semi-Breve* enfermée entre quatre Points eſt indiviſible comme eux.

SEMI-TON, *ſ. m.* C'eſt le moindre de tous les Intervalles admis dans la Muſique moderne; il vaut à-peu-près la moitié d'un *Ton.*

Il y a pluſieurs eſpeces de *Semi-Tons.* On en peut diſtinguer deux dans la pratique. Le *Semi-Ton* majeur & le *Semi-Ton* mineur. Trois autres ſont connus dans les calculs harmoniques; ſavoir, le *Semi-Ton* maxime, le minime & le moyen.

Le *Semi-Ton* majeur eſt la différence de la Tierce majeure à la Quarte, comme *mi fa.* Son rapport eſt de 15 à 16, & il forme le plus petit de tous les Intervalles diatoniques.

Le *Semi-Ton* mineur eſt la différence de la Tierce majeure à la Tierce mineure : il ſe marque ſur le même Degré par un Dièſe ou par un Bémol. Il ne forme qu'un Intervalle chromatique, & ſon rapport eſt de 24 à 25.

Quoiqu'on mette de la différence entre ces deux *Semi-Tons* par la maniere de les noter, il n'y en a pourtant aucune ſur l'Orgue & le Clavecin, & le même *Semi-Ton* eſt tantôt majeur & tantôt mineur, tantôt diatonique & tantôt chromatique, ſelon le Mode où l'on eſt. Cependant on appelle, dans la pratique, *Semi-Tons* mineurs, ceux qui ſe marquant par Bémol ou par Dièſe, ne changent point le Degré; & *Semi-Tons* majeurs, ceux qui forment un Intervalle de Seconde.

Quant aux trois autres *Semi-Tons* admis ſeulement dans la théorie, le *Semi-Ton* maxime eſt la différence du *Ton* majeur au *Semi-Ton* mineur, & ſon rapport eſt de 25 à 27. Le *Semi-Ton* moyen eſt la différence du *Semi-Ton* majeur au *Ton* majeur, & ſon rapport eſt de 128 à 135. Enfin le *Semi-Ton* minime eſt la différence du *Semi-Ton* maxime au *Semi-Ton* moyen, & ſon rapport eſt de 125 à 128.

De tous ces Intervalles il n'y a que le *Semi-Ton* majeur qui, en qualité de Seconde, ſoit quelquefois admis dans l'Harmonie.

SEMI-TONIQUE, *adj.* Echelle *Semi-Tonique* ou *Chromatique*. (Voyez ECHELLE.)

SENSIBILITÉ, *ſ. f.* Diſpoſition de l'ame qui inſpire au Compoſiteur les idées vives dont il a beſoin, à l'Exécutant la vive expreſſion de ces mêmes idées, & à l'Auditeur la vive impreſſion des beautés & des défauts de la Muſique qu'on lui fait entendre. (Voyez GOUT.)

SENSIBLE, *adj.* *Accord Senſible* eſt celui qu'on appelle autrement *Accord dominant.* (Voyez ACCORD.) Il ſe pratique uniquement ſur la Dominante du *Ton*; de-là lui vient le nom d'*Accord dominant*, & il porte toujours la Note *Senſible* pour Tierce de cette Dominante; d'où lui vient le nom d'*Accord Senſible.* (Voyez ACCORD.) A l'égard de la Note *Senſible*, (voyez NOTE.)

SEPTIEME, *adj. pris ſubſt.* Intervalle diſſonant renverſé de la Seconde, & appellé, par les Grecs, *Heptachordon*, parce qu'il eſt formé de ſept Sons ou de ſix Degrés diatoniques. Il y en a de quatre ſortes.

La premiere eſt la *Septieme mineure*, compoſée de quatre *Tons*, trois majeurs & un mineur, & de deux *ſemi-Tons* majeurs, comme de *mi* à *re*; & chromatiquement de dix *ſemi-Tons*, dont ſix majeurs & quatre mineurs. Son rapport eſt de 5 à 9.

La deuxieme eſt la *Septieme majeure*, compoſée diatoniquement de cinq *Tons*, trois majeurs & deux mineurs, & d'un *ſemi-Ton* majeur; de ſorte qu'il ne faut plus qu'un *ſemi-Ton* majeur pour faire une Octave, comme d'*ut* à *ſi*; & chromatiquement d'onze *ſemi-Tons*, dont ſix majeurs & cinq mineurs. Son rapport eſt de 8 à 15.

La troiſieme, eſt la *Septieme diminuée* : elle eſt compoſée de trois *Tons*, deux mineurs & un majeur, & de trois *ſemi-Tons* majeurs, comme de l'*ut* Dièſe au *ſi* Bémol. Son rapport eſt de 75 à 128.

La quatrieme eſt la *Septieme ſuperflue*. Elle eſt compoſée de cinq *Tons*, trois mineurs & deux majeurs, un *ſemi-Ton* majeur & un *ſemi-Ton* mineur, comme du *ſi* Bémol au *la* Dièſe; de ſorte qu'il ne lui manque qu'un Comma pour faire une Octave. Son rapport eſt de 81 à 160. Mais cette derniere eſpece n'eſt point uſitée en Muſique, ſi ce n'eſt dans quelques tranſitions enharmoniques.

Il y a trois Accords de *Septieme*.

Le premier eſt fondamental, & porte ſimplement le nom de *Septieme* : mais quand la Tierce eſt majeure & la *Septieme* mineure, il s'appelle Accord Senſible ou Dominant. Il ſe compoſe de la Tierce, de la Quinte & de la *Septieme*.

Le ſecond eſt encore fondamental, & s'appelle Accord de

Septieme diminuée. Il eſt composé de la Tierce mineure, de la fauſſe-Quinte & de la *Septieme diminuée* dont il prend le nom; c'eſt-à-dire, de trois Tierces mineures conſécutives, & c'eſt le ſeul Accord qui ſoit ainſi formé d'Intervalles égaux; il ne ſe fait que ſur la Note ſenſible. (Voy. ENHARMONIQUE.)

Le troiſieme s'appelle Accord de *Septieme ſuperflue.* C'eſt un Accord par ſuppoſition formé par l'Accord dominant, au-deſſous duquel la Baſſe fait entendre la Tonique.

Il y a encore un Accord de *Septieme-&-Sixte*, qui n'eſt qu'un renverſement de l'Accord de Neuvieme. Il ne ſe pratique gueres que dans les Points d'Orgue à cauſe de ſa dureté. (Voyez ACCORD.)

SÉRÉNADE, *ſ. f.* Concert qui ſe donne la nuit ſous les fenêtres de quelqu'un. Il n'eſt ordinairement composé que de Muſique Inſtrumentale; quelquefois cependant on y ajoute des voix. On appelle auſſi *Sérénades* les Pieces que l'on compoſe ou que l'on exécute dans ces occaſions. La mode des *Sérénades* eſt paſſée depuis long-tems, ou ne dure plus que parmi le Peuple, & c'eſt grand dommage. Le ſilence de la nuit, qui bannit toute diſtraction, fait mieux valoir la Muſique & la rend plus délicieuſe.

Ce mot, Italien d'origine, vient ſans doute de *Sereno*, ou du Latin *Serum*, le ſoir. Quand le Concert ſe fait ſur le matin, ou à l'aube du jour, il s'appelle *Aubade.*

SERRÉ, *adj.* Les Intervalles *Serrés* dans les Genres épais de la Muſique Grecque ſont le premier & le ſecond de chaque Tétracorde. (Voyez ÉPAIS.)

SESQUI. Particule ſouvent employée par nos anciens Mu-

ficiens dans la compofition des mots fervans à exprimer différentes fortes de Mefures.

Ils appelloient donc *Sefqui-alteres* les Mefures dont la principale Note valoit une moitié en fus de plus que fa valeur ordinaire; c'eft-à-dire, trois des Notes dont elle n'auroit autrement valu que deux; ce qui avoit lieu dans toutes les Mefures triples, foit dans les majeures, où la Breve même fans Points valoit trois femi-Breves; foit dans les mineures, où la femi-Breve valoit trois Minimes, &c.

Ils appelloient encore *Sefqui-Octave* le Triple, marqué par ce figne C $\frac{9}{8}$.

Double *Sefqui-Quarte*, le Triple marqué C $\frac{9}{4}$, & ainfi des autres. *Sefqui-Diton* ou *Hémi-Diton*, dans la Mufique Grecque, eft l'Intervalle d'une Tierce majeure diminuée d'un femi-Ton; c'eft-à-dire, une Tierce mineure.

SEXTUPLE, *adj.* Nom donné affez improprement aux Mefures à deux Tems, compofées de fix Notes égales, trois pour chaque Tems. Ces fortes de Mefures ont été appellées encore plus mal-à-propos par quelques-uns, *Mefures à fix Tems.*

On peut compter cinq efpeces de ces Mefures *Sextuples*; c'eft-à-dire, autant qu'il y a de différentes valeurs de Notes, depuis celle qui eft compofée de fix Rondes ou femi-Breves, appellée en France *Triple de fix pour un*, & qui s'exprime par ce chiffre $\frac{6}{1}$, jufqu'à celle appellée *Triple de fix pour feize*, compofée de fix doubles-Croches feulement, & qui fe marque ainfi : $\frac{6}{16}$.

La plupart de ces diftinctions font abolies, & en effet elles font

ſont aſſez inutiles, puiſque toutes ces différentes figures de Notes ſont moins des Meſures différentes que des modifications de Mouvement dans la même eſpece de Meſure; ce qui ſe marque encore mieux avec un ſeul mot écrit à la tête de l'Air, qu'avec tous ce fatras de chiffres & de Notes qui ne servent qu'à embrouiller un Art déjà aſſez difficile en lui-même. (Voyez DOUBLE, TRIPLE, TEMS, MESURE, VALEUR DES NOTES.)

SI. Une des ſept ſyllabes dont on ſe ſert en France pour ſolfier les Notes. Guy Arétin, en compoſant ſa Gamme, n'inventa que ſix de ces ſyllabes, parce qu'il ne fit que changer en Hexacordes les Tétracordes des Grecs, quoiqu'au fond ſa Gamme fût, ainſi que la nôtre, compoſée de ſept Notes. Il arriva de-là que, pour nommer la ſeptieme, il faloit à chaque inſtant changer les noms des autres & les nommer de diverſes manieres : embarras que nous n'avons plus depuis l'invention du *Si*, ſur la Gamme duquel un Muſicien nommé *de Nivers* fit, au commencement du ſiecle, un ouvrage exprès.

Broſſard, & ceux qui l'ont ſuivi, attribuent l'invention du *Si* à un autre Muſicien nommé *Le Maire*, entre le milieu & la fin du dernier ſiecle ; d'autres en font honneur à un certain *Van-der-Putten*; d'autres remontent juſqu'à Jean de Muris, vers l'an 1330; & le Cardinal Bona dit que dès l'onzieme ſiecle, qui étoit celui de l'Arétin, Ericius Dupuis ajouta une Note aux ſix de Guy, pour éviter les difficultés des Muances & faciliter l'étude du Chant.

Mais, ſans s'arrêter à l'invention d'Ericius Dupuis, morte ſans doute avec lui, ou ſur laquelle Bona, plus récent de

cinq ſiecles, a pu ſe tromper; il eſt même aiſé de prouver que l'invention du *Si* eſt de beaucoup poſtérieure à Jean de Muris, dans les écrits duquel on ne voit rien de ſemblable. A l'égard de Van-der-Putten, je n'en puis rien dire, parce que je ne le connois point. Reſte Le Maire, en faveur duquel les voix ſemblent ſe réunir. Si l'invention conſiſte à avoir introduit dans la pratique l'uſage de cette ſyllabe *Si*, je ne vois pas beaucoup de raiſons pour lui en diſputer l'honneur. Mais ſi le véritable inventeur eſt celui qui a vu le premier la néceſſité d'une ſeptieme ſyllabe, & qui en a ajouté une en conſéquence, il ne faut pas avoir fait beaucoup de recherches pour voir que Le Maire ne mérite nullement ce titre : car on trouve en pluſieurs endroits des écrits du P. Merſenne la néceſſité de cette ſeptieme ſyllabe, pour éviter les Muances; & il témoigne que pluſieurs avoient inventé ou mis en pratique cette ſeptieme ſyllabe à-peu-près dans le même tems & entr'autres Gilles Grand-Jean, Maître Ecrivain de Sens; mais que les uns nommoient cette ſyllabe *Ci*, d'autres *Di*, d'autres *Ni*, d'autres *Si*, d'autres *Za*, &c. Même avant le P. Merſenne, on trouve, dans un ouvrage de Banchiéri, Moine Olivétan, imprimé en 1614, & intitulé, *Cartella di Muſica*, l'addition de la même ſeptieme ſyllabe; il l'appelle *Bi* par Béquarre, *Ba* par Bémol, & il aſſure que cette addition a été fort approuvée à Rome. De ſorte que toute la prétendue invention de Le Maire conſiſte, tout au plus, à avoir écrit ou prononcé *Si*, au lieu d'écrire ou prononcer *Bi* ou *Ba*, *Ni* ou *Di*; & voilà avec quoi un homme eſt immortaliſé. Du reſte, l'uſage du *Si* n'eſt connu qu'en France, &

malgré ce qu'en dit le Moine Banchiéri, il ne s'est pas même conservé en Italie.

SICILIENNE, *s. f.* Sorte d'Air à danser, dans la Mesure à six-quatre ou six-huit, d'un Mouvement beaucoup plus lent, mais encore plus marqué que celui de la Gigue.

SIGNES, *s. m.* Ce sont, en général, tous les divers caracteres dont on se sert pour noter la Musique. Mais ce mot s'entend plus particuliérement des Dièses, Bémols, Béquarres, Points, Reprises, Pauses, Guidons & autres petits caracteres détachés, qui, sans être de véritables Notes, sont des modifications des Notes & de la maniere de les exécuter.

SILENCES, *s. m.* Signes répondans aux diverses valeurs des Notes, lesquels, mis à la place de ces Notes, marquent que tout le tems de leur valeur doit être passé en silence.

Quoiqu'il y ait dix valeurs de Notes différentes, depuis la Maxime jusqu'à la quadruple-Croche, il n'y a cependant que neuf caracteres différens pour les *Silences*; car celui qui doit correspondre à la Maxime a toujours manqué, & pour en exprimer la durée, on double le Bâton de quatre Mesures équivalant à la Longue.

Ces divers *Silences* sont donc : 1. le Bâton de quatre Mesures, qui vaut une Longue : 2. le Bâton de deux Mesures, qui vaut une Breve ou Quarrée : 3. la Pause, qui vaut une semi-Breve ou Ronde : 4. la demi-Pause, qui vaut une Minime ou Blanche : 5. le Soupir, qui vaut une Noire : 6. le demi-Soupir, qui vaut une Croche : 7. le quart-de-Soupir, qui vaut une double-Croche : 8. le demi-quart-de-Soupir, qui vaut une triple-Croche : 9. & enfin le seizieme-de-Soupir,

qui vaut une quadruple-Croche. Voyez les figures de tous ces *Silences Pl. D. Fig. 9.*

Il faut remarquer que le Point n'a pas lieu parmi les *Silences* comme parmi les Notes; car bien qu'une Noire & un Soupir soient d'égale valeur, il n'est pas d'usage de pointer le Soupir pour exprimer la valeur d'une Noire pointée : mais on doit, après le Soupir, écrire encore un demi-Soupir. Cependant, comme quelques-uns pointent aussi les *Silences*, il faut que l'Exécutant soit prêt à tout.

SIMPLE, *s. f.* Dans les Doubles & dans les Variations, le premier Couplet ou l'Air original, tel qu'il est d'abord noté, s'appelle le *Simple.* (Voyez DOUBLE, VARIATIONS.)

SIXTE, *s. f.* La seconde des deux Consonnances imparfaites, appellée, par les Grecs, *Hexacorde*, parce que son Intervalle est formé de six Sons ou de cinq Degrés Diatoniques. La *Sixte* est bien une Consonnance naturelle, mais seulement par combinaison; car il n'y a point dans l'ordre des Consonnances de *Sixte* simple & directe.

A ne considérer les *Sixtes* que par leurs Intervalles, on en trouve de quatre sortes; deux consonnantes & deux dissonantes.

Les Consonnantes sont : 1°. la *Sixte mineure*, composée de trois *Tons* & deux semi-Tons majeurs, comme *mi ut* : son rapport est de 5 à 8. 2°. la *Sixte majeure*, composée de quatre *Tons* & un semi-Ton majeur, comme *sol mi* : son rapport est de 3 à 5.

Les *Sixtes* dissonantes sont : 1°. la *Sixte diminuée*, com-

posée de deux *Tons* & trois semi-Tons majeurs; comme *ut* Dièse, *la* Bémol, & dont le rapport est de 125 à 192. 2°. la *Sixte superflue*, composée de quatre *Tons*, un semi-Ton majeur & un semi-Ton mineur, comme *si* Bémol & *sol* Dièse. Le rapport de cette *Sixte* est de 72 à 125.

Ces deux derniers Intervalles ne s'emploient jamais dans la Mélodie, & la *Sixte diminuée* ne s'emploie point non plus dans l'Harmonie.

Il y a sept Accords qui portent le nom de *Sixte*. Le premier s'appelle simplement Accord de *Sixte*. C'est l'Accord parfait dont la Tierce est portée à la Basse. Sa place est sur la Médiante du Ton, ou sur la Note sensible, ou sur la sixieme Note.

Le second s'appelle Accord de *Sixte-Quarte*. C'est encore l'Accord parfait dont la Quinte est portée à la Basse : il ne se fait gueres que sur la Dominante ou sur la Tonique.

Le troisieme est appellé Accord de *petite-Sixte*. C'est un Accord de Septieme, dont la Quinte est portée à la Basse. La *petite-Sixte* se met ordinairement sur la seconde Note du Ton, ou sur la sixieme.

Le quatrieme est l'Accord de *Sixte-&-Quinte* ou *grande-Sixte*. C'est encore un Accord de Septieme, mais dont la Tierce est portée à la Basse. Si l'Accord fondamental est dominant, alors l'Accord de *grande-Sixte* perd ce nom & s'appelle Accord de *Fausse-Quinte*. (Voyez Fausse-Quinte.) La *grande-Sixte* ne se met communément que sur la quatrieme Note du Ton.

Le cinquieme est l'Accord de *Sixte-ajoutée* : Accord fon-

damental, composé, ainsi que celui de *grande-Sixte*; de Tierce, de Quinte, *Sixte* majeure, & qui se place de même sur la Tonique ou sur la quatrieme Note. On ne peut donc distinguer ces deux Accords que par la maniere de les sauver; car si la Quinte descend & que la *Sixte* reste, c'est l'Accord de *grande-Sixte*, & la Basse fait une cadence parfaite; mais si la Quinte reste & que la *Sixte* monte, c'est l'Accord de *Sixte-ajoutée*, & la Basse-fondamentale fait une cadence irréguliere. Or, comme, après avoir frappé cet Accord, on est maître de le sauver de l'une de ces deux manieres, cela tient l'Auditeur en suspens sur le vrai fondement de l'Accord, jusqu'à ce que la suite l'ait déterminé; & c'est cette liberté de choisir que M. Rameau appelle *Douple-emploi*. (Voyez DOUBLE-EMPLOI.)

Le sixieme Accord est celui de *Sixte-majeure* & *Fausse-Quinte*, lequel n'est autre chose qu'un Accord de *petite-Sixte* en Mode mineur, dans lequel la *Fausse-Quinte* est substituée à la Quarte: c'est, pour m'exprimer autrement, un Accord de *Septieme diminuée*, dans lequel la Tierce est portée à la Basse. Il ne se place que sur la seconde Note du Ton.

Enfin, le septieme Accord de *Sixte* est celui de *Sixte superflue*. C'est une espece de *petite-Sixte* qui ne se pratique jamais que sur la sixieme Note d'un Ton mineur descendant sur la Dominante; comme alors la *Sixte* de cette sixieme Note est naturellement majeure, on la rend quelquefois superflue en y ajoutant encore un Dièse. Alors cette *Sixte superflue* devient un Accord original, lequel ne se renverse point. (Voyez ACCORD.)

SOL. La cinquieme des ſix ſyllabes inventées par l'Arétin, pour prononcer les Notes de la Gamme. Le *Sol* naturel répond à la lettre G. (Voyez GAMME.)

SOLFIER, *v. n.* C'eſt, en entonnant des Sons, prononcer en même tems les ſyllabes de la Gamme qui leur correſpondent. Cet exercice eſt celui par lequel on fait toujours commencer ceux qui apprennent la Muſique, afin que l'idée de ces différentes ſyllabes s'uniſſant dans leur eſprit à celle des Intervalles qui s'y rapportent, ces ſyllabes leur aident à ſe rappeller ces Intervalles.

Ariſtide Quintilien nous apprend que les Grecs avoient pour *ſolfier* quatre ſyllabes ou dénominations des Notes, qu'ils répétoient à chaque Tétracorde, comme nous en répétons ſept à chaque Octave. Ces quatre ſyllabes étoient les ſuivantes : *Te*, *Ta*, *Thè*, *Tho*. La premiere répondoit au premier Son ou à l'Hypate du premier Tétracorde & des ſuivans ; la ſeconde, à la Parhypate ; la troiſieme, au Lichanos ; la quatrieme, à la Nete ; & ainſi de ſuite en recommençant : maniere de *ſolfier* qui, nous montrant clairement que leur modulation étoit renfermée dans l'étendue du Tétracorde, & que les Sons homologues, gardant & les mêmes rapports & les mêmes noms d'un Tétracorde à l'autre, étoient cenſés répétés de Quarte en Quarte, comme chez nous d'Octave en Octave, prouve en même tems que leur génération harmonique n'avoit aucun rapport à la nôtre, & s'établiſſoit ſur des principes tout différens.

Guy d'Arezzo ayant ſubſtitué ſon Hexacorde au Tétracorde ancien, ſubſtitua auſſi, pour le *ſolfier*, ſix autres ſyllabes

aux quatre que les Grecs employoient autrefois. Ces six syllabes sont les suivantes : *ut re mi fa sol la*, tirées, comme chacun sait, de l'Hymne de Saint Jean-Baptiste. Mais chacun ne sait pas que l'Air de cette Hymne tel qu'on le chante aujourd'hui dans l'Eglise Romaine, n'est pas exactement celui dont l'Arétin tira ses syllabes, puisque les Sons qui les portent dans cette Hymne ne sont pas ceux qui les portent dans sa Gamme. On trouve dans un ancien manuscrit conservé dans la Bibliotheque du Chapitre de Sens, cette Hymne, telle, probablement, qu'on la chantoit du tems de l'Arétin, & dans laquelle chacune des six syllabes est exactement appliquée au Son correspondant de la Gamme, comme on peut le voir (*Pl. G. Fig.* 2.) où j'ai transcrit cette Hymne en Notes de Plain-Chant.

Il paroît que l'usage des six syllabes de Guy ne s'étendit pas bien promptement hors de l'Italie, puisque Muris témoigne avoir entendu employer dans Paris les syllabes *Pro to do no tu a*, au lieu de celles-là. Mais enfin celles de Guy l'emporterent & furent admises généralement en France comme dans le reste de l'Europe. Il n'y a plus aujourd'hui que l'Allemagne où l'on *solfie* seulement par les lettres de la Gamme, & non par les syllabes : en sorte que la Note qu'en *solfiant* nous appellons *la*, ils l'appellent A; celle que nous appellons *ut*, ils l'appellent C. Pour les Notes diésées ils ajoutent un *s* à la lettre & prononcent cet *s*, *is* ; en sorte, par exemple, que pour *solfier re* Dièse, ils prononcent *Dis*. Ils ont aussi ajouté la lettre H pour ôter l'équivoque du *si*, qui n'est B qu'étant Bémol ; lorsqu'il est

eſt Béquarre, il eſt H : ils ne connoiſſent, en *ſolfiant*, de Bémol que celui-là ſeul; au lieu du Bémol de toute autre Note, ils prennent le Dièſe de celle qui eſt au-deſſous; ainſi pour *la* Bémol ils *ſolfient* G *s*, pour *mi* Bémol D *s*, &c. Cette maniere de *Solfier* eſt ſi dure & ſi embrouillée, qu'il faut être Allemand pour s'en ſervir, & devenir toutefois grand Muſicien.

Depuis l'établiſſement de la Gamme de l'Arétin, on a eſſayé en différens tems de ſubſtituer d'autres ſyllabes aux ſiennes. Comme la voix des trois premieres eſt aſſez ſourde, M. Sauveur, en changeant la maniere de noter, avoit auſſi changé celle de *ſolfier*, & il nommoit les huit Notes de l'Octave par les huit ſyllabes ſuivantes : *Pa ra ga da ſo bo lo do*. Ces noms n'ont pas plus paſſé que les Notes; mais pour la ſyllabe *do*, elle étoit antérieure à M. Sauveur : les Italiens l'ont toujours employée au lieu d'*ut* pour *ſolfier*, quoiqu'ils nomment *ut* & non pas *do*, dans la Gamme. Quant à l'addition du *ſi*. (Voyez Si.)

A l'égard des Notes altérées par Dièſe ou par Bémol, elles portent le nom de la Note au naturel, & cela cauſe, dans la maniere de *ſolfier*, bien des embarras auxquels M. de Boiſgelou s'eſt propoſé de remédier en ajoutant cinq Notes pour compléter le ſyſtême chromatique & donnant un nom particulier à chaque Note. Ces noms avec les anciens ſont, en tout, au nombre de douze, autant qu'il y a de Cordes dans ce ſyſtême; ſavoir, *ut de re ma mi fa fi ſol be la ſa ſi*. Au moyen de ces cinq Notes ajoutées, & des noms qu'elles portent, tous les Bémols & les Dièſes ſont

anéantis, comme on le pourra voir au mot *Syſtême* dans l'expoſition de celui de M. de Boiſgelou.

Il y a diverſes manieres de *ſolfier* ; ſavoir, par Muances, par tranſpoſition & au naturel. (Voyez MUANCES, NATUREL & TRANSPOSITION.) La premiere méthode eſt la plus ancienne, la ſeconde eſt la meilleure, la troiſieme eſt la plus commune en France. Pluſieurs Nations ont gardé dans les Muances l'ancienne nomenclature des ſix ſyllabes de l'Arétin. D'autres en ont encore retranché, comme les Anglois, qui *ſolfient* ſur ces quatre ſyllabes ſeulement, *mi fa ſol la*. Les François, au contraire, ont ajouté une ſyllabe pour renfermer ſous des noms différens tous les ſept Sons diatoniques de l'Octave.

Les inconvéniens de la Méthode de l'Arétin ſont conſidérables ; car faute d'avoir rendu complete la Gamme de l'Octave, les ſyllabes de cette Gamme ne ſignifient ni des touches fixes du Clavier, ni des Degrés du Ton, ni même des Intervalles déterminés. Par les Muances, *la fa* peut former un Intervalle de Tierce majeure en deſcendant, ou de Tierce mineure en montant, ou d'un ſemi-Ton encore en montant, comme il eſt aiſé de voir par la Gamme, &c. (Voyez GAMME, MUANCES.) C'eſt encore pis par la méthode Angloiſe : on trouve à chaque inſtant différens Intervalles qu'on ne peut exprimer que par les mêmes ſyllabes, & les mêmes noms de Notes y reviennent à toutes les Quartes, comme parmi les Grecs ; au lieu de n'y revenir qu'à toutes les Octaves, ſelon le ſyſtême moderne.

La maniere de *ſolfier* établie en France par l'addition du

si, vaut assurément mieux que tout cela ; car la Gamme se trouvant complete, les Nuances deviennent inutiles, & l'analogie des Octaves est parfaitement observée. Mais les Musiciens ont encore gâté cette méthode par la bizarre imagination de rendre les noms des Notes toujours fixes & déterminés sur les touches du Clavier ; en sorte que ces touches ont toutes un double nom, tandis que les Degrés d'un Ton transposé n'en ont point. Défaut qui charge inutilement la mémoire de tous les Dièses ou Bémols de la Clef, qui ôte aux noms des Notes l'expression des Intervalles qui leur sont propres, & qui efface enfin, autant qu'il est possible, toutes les traces de la modulation.

Ut ou *re* ne sont point ou ne doivent point être telle ou telle touche du Clavier ; mais telle ou telle Corde du Ton. Quant aux touches fixes, c'est par des lettres de l'Alphabet qu'elles s'expriment. La touche que vous appellez *ut*, je l'appelle C ; celle que vous appellez *re*, je l'appelle D. Ce ne sont pas des signes que j'invente, ce sont des signes tout établis, par lesquels je détermine très-nettement la Fondamentale d'un Ton. Mais ce Ton une fois déterminé, dites-moi de grace à votre tour, comment vous nommez la Tonique que je nomme *ut*, & la seconde Note que je nomme *re*, & la Médiante que je nomme *mi* ? Car ces noms relatifs au Ton & au Mode sont essentiels pour la détermination des idées & pour la justesse des Intonations. Qu'on y réfléchisse bien, & l'on trouvera que ce que les Musiciens François appellent *solfier au naturel* est tout-à-fait hors de la nature. Cette méthode est inconnue chez

toute autre Nation, & ſûrement ne fera jamais fortune dans aucune : chacun doit ſentir au contraire, que rien n'eſt plus naturel que de *Solfier* par tranſpoſition lorſque le Mode eſt tranſpoſé.

On a, en Italie, un Recueil de leçons à *Solfier*, appellées *Solfeggi.* Ce Recueil, compoſé par le célebre Léo, pour l'uſage des commençans, eſt très-eſtimé.

SOLO, *adj. pris ſubſtantiv.* Ce mot Italien s'eſt franciſé dans la Muſique, & s'applique à une Piece ou à un morceau qui ſe chante à Voix ſeule, ou qui ſe joue ſur un ſeul Inſtrument avec un ſimple Accompagnement de Baſſe ou de Clavecin ; & c'eſt ce qui diſtingue le *Solo* du *Récit*, qui peut être accompagné de tout l'Orcheſtre. Dans les Pieces appellées *Concerto*, on écrit toujours le mot *Solo* ſur la Partie principale, quand elle récite.

SON, *ſ. m.* Quand l'agitation communiquée à l'air par la colliſion d'un corps frappé par un autre, parvient juſqu'à l'organe auditif, elle y produit une ſenſation qu'on appelle *Bruit.* (Voyez BRUIT.) Mais il y a un Bruit réſonnant & appréciable qu'on appelle *Son.* Les recherches ſur le *Son* abſolu appartiennent au Phyſicien. Le Muſicien n'examine que le *Son* relatif ; il l'examine ſeulement par ſes modifications ſenſibles, & c'eſt ſelon cette derniere idée, que nous l'enviſageons dans cet Article.

Il y a trois objets principaux à conſidérer dans le *Son* ; le Ton, la force & le timbre. Sous chacun de ces rapports le *Son* ſe conçoit comme modifiable : 1°. du grave à l'aigu : 2°. du fort au foible : 3°. de l'aigre au doux, ou du ſourd à l'éclatant, & réciproquement.

Je ſuppoſe d'abord, quelle que ſoit la nature du *Son*, que ſon véhicule n'eſt autre choſe que l'air même : premiérement, parce que l'air eſt le ſeul corps intermédiaire de l'exiſtence duquel on ſoit parfaitement aſſuré, entre le corps ſonore & l'organe auditif ; qu'il ne faut pas multiplier les êtres ſans néceſſité ; que l'air ſuffit pour expliquer la formation du *Son* ; & de plus, parce que l'expérience nous apprend qu'un corps ſonore ne rend pas de *Son* dans un lieu tout-à-fait privé d'air. Si l'on veut imaginer un autre fluide, on peut aiſément lui appliquer tout ce que je dis de l'air dans cet Article.

La réſonnance du *Son*, ou, pour mieux dire, ſa permanence & ſon prolongement ne peut naître que de la durée de l'agitation de l'air. Tant que cette agitation dure, l'air ébranlé vient ſans ceſſe frapper l'organe auditif & prolonge ainſi la ſenſation du *Son*. Mais il n'y a point de maniere plus ſimple de concevoir cette durée, qu'en ſuppoſant dans l'air des vibrations qui ſe ſuccedent, & qui renouvellent ainſi à chaque inſtant l'impreſſion. De plus, cette agitation de l'air, de quelque eſpece qu'elle ſoit, ne peut être produite que par une agitation ſemblable dans les parties du corps ſonore : or, c'eſt un fait certain que les parties du corps ſonore éprouvent de telles vibrations. Si l'on touche le corps d'un Violoncelle dans le tems qu'on en tire du *Son*, on le ſent frémir ſous la main & l'on voit bien ſenſiblement durer les vibrations de la Corde juſqu'à ce que le *Son* s'éteigne. Il en eſt de même d'une cloche qu'on fait ſonner en la frappant du batail ; on la ſent, on la voit même frémir,

& l'on voit ſautiller les grains de ſable qu'on jette ſur la ſurface. Si la Corde ſe détend, ou que la cloche ſe fende, plus de frémiſſement, plus de *Son*. Si donc cette cloche ni cette Corde ne peuvent communiquer à l'air que les mouvemens qu'elles ont elles-mêmes, on ne ſauroit douter que le *Son* produit par les vibrations du corps ſonore, ne ſe propage par des vibrations ſemblables que ce corps communique à l'air.

Tout ceci ſuppoſé, examinons premiérement ce qui conſtitue le rapport des *Sons* du grave à l'aigu.

I. Théon de Smyrne dit que Laſus d'Hermione, de même que le Pythagoricien Hyppaſe de Métapont, pour calculer les rapports des Conſonnances, s'étoient ſervis de deux vaſes ſemblables & réſonnans à l'Uniſſon; que laiſſant vide l'un des deux, & rempliſſant l'autre juſqu'au quart, la percuſſion de l'un & de l'autre avoit fait entendre la Conſonnance de la Quarte; que, rempliſſant enſuite le ſecond juſqu'au tiers, puis juſqu'à la moitié, la percuſſion des deux avoit produit la Conſonnance de la Quinte puis de l'Octave.

Pythagore, au rapport de Nicomaque & de Cenſorin, s'y étoit pris d'une autre maniere pour calculer les mêmes rapports. Il ſuſpendit, diſent-ils, aux mêmes Cordes ſonores différens poids, & détermina les rapports des divers *Sons* ſur ceux qu'il trouva entre les poids tendans: mais les calculs de Pythagore ſont trop juſtes pour avoir été faits de cette maniere; puiſque chacun ſait aujourd'hui, ſur les expériences de Vincent Galilée, que les *Sons* ſont entr'eux,

non comme les poids tendans, mais en raiſon ſous-double de ces mêmes poids.

Enfin l'on inventa le Monocorde, appellé par les Anciens, *Canon Harmonicus*, parce qu'il donnoit la regle des diviſions Harmoniques. Il faut en expliquer le principe.

Deux Cordes du même métal égales & également tendues forment un Uniſſon parfait en tout ſens : ſi les longueurs ſont inégales, la plus courte donnera un *Son* plus aigu, & fera auſſi plus de vibrations dans un tems donné ; d'où l'on conclud que la différence des *Sons* du grave à l'aigu ne procede que de celle des vibrations faites dans un même eſpace de tems par les Cordes ou corps ſonores qui les font entendre ; ainſi l'on exprime les rapports des *Sons* par les nombres des vibrations qui les donnent.

On ſait encore, par des expériences non moins certaines, que les vibrations des Cordes, toutes choſes d'ailleurs égales, ſont toujours réciproques aux longueurs. Ainſi, une Corde double d'une autre ne fera, dans le même tems, que la moitié du nombre des vibrations de celle-ci ; & le rapport des *Sons* qu'elles feront entendre s'appelle *Octave*. Si les Cordes ſont comme 3 & 2, les vibrations ſeront comme 2 & 3 ; & le rapport des *Sons* s'appellera *Quinte*, &c. (Voy. INTERVALLE.)

On voit par-là qu'avec des Chevalets mobiles il eſt aiſé de former ſur une ſeule Corde des diviſions qui donnent des *Sons* dans tous les rapports poſſibles, ſoit entr'eux, ſoit avec la Corde entiere. C'eſt le Monocorde dont je viens de parler. (Voyez MONOCORDE.)

On peut rendre des *Sons* aigus ou graves par d'autres moyens. Deux Cordes de longueur égale ne forment pas toujours l'Uniſſon ; car ſi l'une eſt plus groſſe ou moins tendue que l'autre, elle fera moins de vibrations en tems égaux, & conſéquemment donnera un *Son* plus grave. (Voyez Corde.)

Il eſt aiſé d'expliquer ſur ces principes la conſtruction des Inſtrumens à Cordes, tels que le Clavecin, le Tympanon, & le jeu des Violons & Baſſes, qui, par différens accourciſſemens des Cordes ſous les doigts ou chevalets mobiles, produit la diverſité des *Sons* qu'on tire de ces Inſtrumens. Il faut raiſonner de même pour les Inſtrumens à vent : les plus longs forment des *Sons* plus graves, ſi le vent eſt égal. Les trous, comme dans les Flûtes & Hautbois, ſervent à les raccourcir pour rendre les *Sons* plus aigus. En donnant plus de vent on les fait octavier, & les *Sons* deviennent plus aigus encore. La colonne d'air forme alors le corps ſonore, & les divers Tons de la Trompette & du Cor-de-chaſſe ont les mêmes principes que les *Sons* harmoniques du Violoncelle & du Violon, &c. (Voyez Sons Harmoniques.)

Si l'on fait réſonner avec quelque force une des groſſes Cordes d'une Viole ou d'un Violoncelle, en paſſant l'archet un peu plus près du chevalet qu'à l'ordinaire, on entendra diſtinctement, pour peu qu'on ait l'oreille exercée & attentive, outre le *Son* de la Corde entiere, au moins celui de la double-Octave de ſa Tierce : on verra même frémir & l'on entendra réſonner toutes les Cordes montées à l'Uniſſon

de

de ces *Sons*-là. Ces *Sons* acceſſoires accompagnent toujours un *Son* principal quelconque, mais quand ce *Son* principal eſt aigu, les autres y ſont moins ſenſibles. On appelle ceux-ci les Harmoniques du *Son* principal : c'eſt par eux, ſelon M. Rameau, que tout *Son* eſt appréciable, & c'eſt en eux que lui & M. Tartini ont cherché le principe de toute Harmonie, mais par des routes directement contraires. (Voyez Harmonie, Système.)

Une difficulté qui reſte à expliquer dans la théorie du *Son*, eſt de ſavoir comment deux ou pluſieurs *Sons* peuvent ſe faire entendre à la fois. Lorſqu'on entend, par exemple, les deux *Sons* de la Quinte dont l'un fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois, on ne conçoit pas bien comment la même maſſe d'air peut fournir dans un même tems ces différens nombres de vibrations diſtincts l'un de l'autre, & bien moins encore lorſqu'il ſe fait enſemble plus de deux *Sons* & qu'ils ſont tous diſſonans entr'eux. Mengoli & les autres ſe tirent d'affaire par des comparaiſons. Il en eſt, diſent-ils, comme de deux pierres qu'on jette à la fois dans l'eau, & dont les différens cercles qu'elles produiſent ſe croiſent ſans ſe confondre. M. de Mairan donne une explication plus philoſophique. L'air, ſelon lui, eſt diviſé en particules de diverſes grandeurs, dont chacune eſt capable d'un Ton particulier & n'eſt ſuſceptible d'aucun autre : de ſorte qu'à chaque *Son* qui ſe forme, les particules d'air qui lui ſont analogues s'ébranlent ſeules, elles & leurs Harmoniques, tandis que toutes les autres reſtent tranquilles juſqu'à ce qu'elles ſoient émues à leur tour par les *Sons* qui leur

correſpondent. De ſorte qu'on entend à la fois deux *Sons*, comme on voit à la fois deux couleurs, parce qu'étant produits par différentes parties ils affectent l'organe en différens points.

Ce ſyſtême eſt ingénieux, mais l'imagination ſe prête avec peine à l'infinité de particules d'air différentes en grandeur & en mobilité, qui devroient être répandues dans chaque point de l'eſpace, pour être toujours prêtes, au beſoin, à rendre en tout lieu l'infinité de tous les *Sons* poſſibles. Quand elles ſont une fois arrivées au timpan de l'oreille, on conçoit encore moins comment, en le frappant, pluſieurs enſemble, elles peuvent y produire un ébranlement capable d'envoyer au cerveau la ſenſation de chacune en particulier. Il ſemble qu'on a éloigné la difficulté plutôt que de la réſoudre : on allegue en vain l'exemple de la lumiere dont les rayons ſe croiſent dans un point ſans confondre les objets : car, outre qu'une difficulté n'en réſout pas une autre, la parité n'eſt pas exacte, puiſque l'objet eſt vu ſans exciter dans l'air un mouvement ſemblable à celui qu'y doit exciter le corps ſonore pour être ouï. Mengoli ſembloit vouloir prévenir cette objection, en diſant que les maſſes d'air chargées, pour ainſi dire, de différens *Sons*, ne frappent le timpan que ſucceſſivement, alternativement, & chacune à ſon tour; ſans trop ſonger à quoi il occuperoit celles qui ſont obligées d'attendre que les premieres aient achevé leur office; ou ſans expliquer comment l'oreille, frappée de tant de coups ſucceſſifs, peut diſtinguer ceux qui appartiennent à chaque *Son*.

A l'égard des Harmoniques qui accompagnent un *Son* quelconque, ils offrent moins une nouvelle difficulté qu'un nouveau cas de la précédente ; car si-tôt qu'on expliquera comment plusieurs *Sons* peuvent être entendus à la fois, on expliquera facilement le phénomene des Harmoniques. En effet, supposons qu'un *Son* mette en mouvement les particules d'air susceptibles du même *Son*, & les particules susceptibles de *Sons* plus aigus à l'infini ; de ces diverses particules, il y en aura dont les vibrations commençant & finissant exactement avec celles du corps sonore, seront sans cesse aidées & renouvellées par les siennes : ces particules seront celles qui donneront l'Unisson. Vient ensuite l'Octave, dont deux vibrations s'accordant avec une du *Son* principal, en sont aidées & renforcées seulement de deux en deux; par conséquent l'Octave sera sensible, mais moins que l'Unisson : vient ensuite la Douzieme ou l'Octave de la Quinte, qui fait trois vibrations précises pendant que le *Son* fondamental en fait une ; ainsi ne recevant un nouveau coup qu'à chaque troisieme vibration, la Douzieme sera moins sensible que l'Octave, qui reçoit ce nouveau coup dès la seconde. En suivant cette même gradation, l'on trouve le concours des vibrations plus tardif, les coups moins renouvellés, & par conséquent les Harmoniques toujours moins sensibles ; jusqu'à ce que les rapports se composent au point que l'idée du concours trop rare s'efface, & que les vibrations ayant le tems de s'éteindre avant d'être renouvellées, l'Harmonique ne s'entend plus du tout. Enfin quand le rapport cesse d'être rationnel, les vibrations ne concourent jamais ; celles

du *Son* plus aigu, toujours contrariées, font bientôt étouffées par celles de la Corde, & ce *Son* aigu eſt abſolument diſſonant & nul. Telle eſt la raiſon pourquoi les premiers Harmoniques s'entendent, & pourquoi tous les autres *Sons* ne s'entendent pas. Mais en voilà trop ſur la premiere qualité du *Son ;* paſſons aux deux autres.

II. La force du *Son* dépend de celle des vibrations du corps ſonore ; plus ces vibrations ſont grandes & fortes, plus le *Son* eſt fort & vigoureux & s'entend de loin. Quand la Corde eſt aſſez tendue, & qu'on ne force pas trop la voix ou l'Inſtrument, les vibrations reſtent toujours iſochrones ; &, par conſéquent, le Ton demeure le même ; ſoit qu'on renfle ou qu'on affoibliſſe le *Son :* mais en raclant trop fort l'archet, en relâchant trop la Corde, en ſoufflant ou criant trop, on peut faire perdre aux vibrations l'iſochroniſme néceſſaire pour l'identité du Ton ; & c'eſt une des raiſons pourquoi, dans la Muſique Françoiſe où le premier mérite eſt de bien crier, on eſt plus ſujet à chanter faux que dans l'Italienne où la Voix ſe modere avec plus de douceur.

La vîteſſe du *Son* qui ſembleroit dépendre de ſa force, n'en dépend point. Cette vîteſſe eſt toujours égale & conſtante, ſi elle n'eſt accélérée ou retardée par le vent : c'eſt-à-dire que le *Son*, fort ou foible, s'étendra toujours uniformément, & qu'il fera toujours dans deux ſecondes le double du chemin qu'il aura fait dans une. Au rapport de Halley & de Flamſtéade, le *Son* parcourt en Angleterre 1070 pieds de France en une ſeconde, & au Perou 174

toiſes, ſelon M. de la Condamine. Le P. Merſenne & Gaſſendi ont aſſuré que le vent favorable ou contraire n'accéléroit ni ne retardoit le *Son* : depuis les expériences que Derham & l'Académie des Sciences ont faites ſur ce ſujet, cela paſſe pour une erreur.

Sans ralentir ſa marche, le *Son* s'affoiblit en s'étendant, & cet affoibliſſement, ſi la propagation eſt libre, qu'elle ne ſoit gênée par aucun obſtacle ni ralentie par le vent, ſuit ordinairement la raiſon du quarré des diſtances.

III. Quant à la différence qui ſe trouve encore entre les *Sons* par la qualité du timbre, il eſt évident qu'elle ne tient ni au degré d'élévation, ni même à celui de force. Un Hautbois aura beau ſe mettre à l'Uniſſon d'une Flûte, il aura beau radoucir le *Son* au même degré, le *Son* de la Flûte aura toujours je ne ſais quoi de moëlleux & de doux ; celui du Hautbois je ne ſais quoi de rude & d'aigre, qui empêchera que l'oreille ne les confonde ; ſans parler de la diverſité du timbre des voix. (Voyez Voix.) Il n'y a pas un Inſtrument qui n'ait le ſien particulier, qui n'eſt point celui de l'autre, & l'Orgue ſeul a une vingtaine de jeux tous de timbre différent. Cependant perſonne que je ſache n'a examiné le *Son* dans cette partie ; laquelle, auſſi-bien que les autres, ſe trouvera peut-être avoir ſes difficultés : car la qualité du timbre ne peut dépendre, ni du nombre des vibrations, qui fait le degré du grave à l'aigu, ni de la grandeur ou de la force de ces mêmes vibrations, qui fait le degré du fort au foible. Il faudra donc trouver dans le corps ſonore une troiſieme cauſe différente de ces deux, pour expli-

quer cette troisieme qualité du *Son* & ses différences; ce qui, peut-être, n'est pas trop aisé.

Les trois qualités principales dont je viens de parler entrent toutes, quoiqu'en différentes proportions, dans l'objet de la Musique, qui est le *Son* en général.

En effet, le Compositeur ne considere pas seulement si les *Sons* qu'il emploie doivent être hauts ou bas, graves ou aigus; mais s'ils doivent être forts ou foibles, aigres ou doux, sourds ou éclatans; & il les distribue à différens Instrumens, à diverses Voix, en Récits ou en Chœurs, aux extrémités ou dans le *Medium* des Instrumens ou des Voix, avec des *Doux* ou des *Forts*, selon les convenances de tout cela.

Mais il est vrai que c'est uniquement dans la comparaison des *Sons* du grave à l'aigu que consiste toute la science Harmonique: de sorte que, comme le nombre des *Sons* est infini, l'on peut dire dans le même sens que cette science est infinie dans son objet. On ne conçoit point de bornes précises à l'étendue des *Sons* du grave à l'aigu, & quelque petit que puisse être l'Intervalle qui est entre deux *Sons*, on le concevra toujours divisible par un troisieme *Son*: mais la nature & l'art ont limité cette infinité dans la pratique de la Musique. On trouve bientôt dans les Instrumens les bornes des *Sons* praticables, tant au grave qu'à l'aigu. Alongez ou raccourcissez jusqu'à un certain point une Corde sonore, elle n'aura plus de *Son*. L'on ne peut pas non plus augmenter ou diminuer à volonté la capacité d'une Flûte ou d'un tuyau d'Orgue ni sa longueur; il y a des bornes,

paſſé leſquelles ni l'un ni l'autre ne réſonne plus. L'inſpiration a auſſi ſa meſure & ſes loix. Trop foible, elle ne rend point de *Son* ; trop forte, elle ne produit qu'un cri perçant qu'il eſt impoſſible d'apprécier. Enfin il eſt conſtaté par mille expériences que tous les *Sons* ſenſibles ſont renfermés dans une certaine latitude, paſſé laquelle, ou trop graves ou trop aigus, ils ne ſont plus apperçus ou deviennent inappréciables à l'oreille. M. Euler en a même en quelque ſorte fixé les limites, & ſelon ſes obſervations rapportées par M. Diderot dans ſes principes d'Acouſtique, tous les *Sons* ſenſibles ſont compris entre les nombres 30 & 7552 : c'eſt-à-dire que, ſelon ce grand Géometre, le *Son* le plus grave appréciable à notre oreille fait 30 vibrations par ſeconde, & le plus aigu 7552 vibrations dans le même tems : Intervalle qui renferme à-peu-près 8 Octaves.

D'un autre côté l'on voit, par la génération harmonique des *Sons*, qu'il n'y en a dans leur infinité poſſible qu'un très-petit nombre qui puiſſent être admis dans le ſyſtême harmonieux. Car tous ceux qui ne forment pas des Conſonnances avec les *Sons* fondamentaux, ou qui ne naiſſent pas, médiatement ou immédiatement, des différences de ces Conſonnances, doivent être proſcrits du ſyſtême. Voilà pourquoi, quelque parfait qu'on ſuppoſe aujourd'hui le nôtre, il eſt pourtant borné à douze *Sons* ſeulement dans l'étendue d'une Octave, deſquels douze toutes les autres Octaves ne contiennent que des Répliques. Que ſi l'on veut compter toutes ces Répliques pour autant de *Sons* différens ; en les multipliant par le nombre des Octaves auquel eſt bornée l'étendue

des *Sons* appréciables, on trouvera 96 en tout, pour le plus grand nombre des *Sons* praticables dans notre Musique sur un même *Son* fondamental.

On ne pourroit pas évaluer avec la même précision le nombre des *Sons* praticables dans l'ancienne Musique. Car les Grecs formoient, pour ainsi dire, autant de systêmes de Musique, qu'ils avoient de manieres différentes d'accorder leurs Tétracordes. Il paroît, par la lecture de leurs traités de Musique, que le nombre de ces manieres étoit grand & peut-être indéterminé. Or chaque Accord particulier changeoit les *Sons* de la moitié du systême, c'est-à-dire, des deux Cordes mobiles de chaque Tétracorde. Ainsi, l'on voit bien ce qu'ils avoient de *Sons* dans une seule maniere d'Accord; mais on ne peut calculer au juste combien ce nombre se multiplioit dans tous les changemens de Genre & de Mode qui introduisoient de nouveaux *Sons*.

Par rapport à leurs Tétracordes, ils distinguoient les *Sons* en deux classes générales; savoir, les *Sons* stables & fixes dont l'Accord ne changeoit jamais, & les *Sons* mobiles dont l'Accord changeoit avec l'espece du Genre. Les premiers étoient huit en tout, savoir les deux extrêmes de chaque Tétracorde & la Corde Proslambanomene; les seconds étoient aussi tout au moins au nombre de huit, quelquefois de neuf ou de dix, parce que deux *Sons* voisins quelquefois se confondoient en un, & quelquefois se séparoient.

Ils divisoient derechef, dans les Genres épais, les *Sons* stables en deux especes, dont l'une contenoit trois *Sons* appellés *Apycni* ou *non-serrés*, parce qu'ils ne formoient au grave

grave ni ſemi-Tons ni moindres Intervalles ; ces trois *Sons Apycni* étoient la Proſlambanomene, la Nete-Synnéménon, & la Nete-Hyperboléon. L'autre eſpece portoit le nom de *Sons Barypycni* ou *ſous-ſerrés*, parce qu'ils formoient le grave des petits Intervalles : les *Sons Barypycni* étoient au nombre de cinq ; ſavoir, l'Hypate-Hypaton, l'Hypate-Méſon, la Mèſe, la Paramèſe & la Nete-Diézeugménon.

Les *Sons* mobiles ſe ſubdiviſoient pareillement en *Sons Méſopycni* ou moyens dans le ſerré, leſquels étoient auſſi cinq en nombre ; ſavoir, le ſecond, en montant, de chaque Tétracorde ; & en cinq autres *Sons* appellés *Oxypycni* ou ſur-aigus, qui étoient le troiſieme, en montant, de chaque Tétracorde. (Voyez TÉTRACORDE.)

A l'égard des douze *Sons* du Syſtème moderne, l'Accord n'en change jamais & ils ſont tous immobiles. Broſſard prétend qu'ils ſont tous mobiles, fondé ſur ce qu'ils peuvent être altérés par Dièſe ou Bémol : mais autre choſe eſt de changer de Corde, & autre choſe de changer l'Accord d'une Corde.

SON FIXE, *ſ. m.* Pour avoir ce qu'on appelle un *Son fixe*, il faudroit s'aſſurer que ce *Son* ſeroit toujours le même dans tous les tems & dans tous les lieux. Or il ne faut pas croire qu'il ſuffiſe pour cela d'avoir un tuyau, par exemple, d'une longueur déterminée : car, premiérement, le tuyau reſtant toujours le même, la peſanteur de l'air ne reſtera pas pour cela toujours la même ; le *Son* changera & deviendra plus grave ou plus aigu, ſelon que l'air deviendra plus léger ou plus peſant. Par la même raiſon le *Son* du même tuyau changera encore avec la colonne de l'atmoſ-

phere, ſelon que ce même tuyau ſera porté plus haut ou plus bas, dans les montagnes ou dans les vallées.

En ſecond lieu, ce même tuyau, quelle qu'en ſoit la matiere, ſera ſujet aux variations que le chaud ou le froid cauſe dans les dimenſions de tous les corps : le tuyau ſe raccourciſſant ou s'alongeant deviendra proportionnellement plus aigu ou plus grave ; & de ces deux cauſes combinées, vient la difficulté d'avoir un *Son fixe*, & preſque l'impoſſibilité de s'aſſurer du même *Son* dans deux lieux en même tems, ni dans deux tems en même lieu.

Si l'on pouvoit compter exactement les vibrations que fait un *Son* dans un tems donné, l'on pourroit, par le même nombre des vibrations, s'aſſurer de l'identité du *Son ;* mais ce calcul étant impoſſible, on ne peut s'aſſurer de cette identité du *Son* que par celle des Inſtrumens qui le donnent ; ſavoir, le tuyau, quant à ſes dimenſions, & l'air, quant à ſa peſanteur. M. Sauveur propoſa pour cela des moyens qui ne réuſſirent pas à l'expérience. M. Diderot en a propoſé depuis de plus praticables, & qui conſiſtent à graduer un tuyau d'une longueur ſuffiſante pour que les diviſions y ſoient juſtes & ſenſibles, en le compoſant de deux parties mobiles par leſquelles on puiſſe l'alonger & l'accourcir ſelon les dimenſions proportionnelles aux altérations de l'air, indiquées par le Thermometre quant à la température, & par le Barometre quant à la peſanteur. Voyez là-deſſus les principes d'Acouſtique de cet Auteur.

SON FONDAMENTAL. (Voyez FONDAMENTAL.)

SONS FLUTES. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

SONS HARMONIQUES ou SONS FLUTÉS. Espece singuliere de *Sons* qu'on tire de certains Instrumens, tels que le Violon & le Violoncelle, par un mouvement particulier de l'archet, qu'on approche davantage du Chevalet, & en posant légérement le doigt sur certaines divisions de la Corde. Ces *Sons* sont fort différens pour le timbre & pour le Ton de ce qu'ils seroient, si l'on appuyoit tout-à-fait le doigt. Quant au Ton, par exemple, ils donneront la Quinte quand ils donneroient la Tierce, la Tierce quand ils donneroient la Sixte, &c. Quant aux timbres, ils sont beaucoup plus doux que ceux qu'on tire pleins de la même division, en faisant porter la Corde sur le manche; & c'est à cause de cette douceur qu'on les appelle *Sons flûtés*. Il faut, pour en bien juger, avoir entendu M. Mondonville tirer sur son Violon, ou M. Bertaud sur son Violoncelle, des suites de ces beaux *Sons*. En glissant légérement le doigt de l'aigu au grave depuis le milieu d'une Corde qu'on touche en même tems de l'archet en la maniere susdite, on entend distinctement une succession de *Sons harmoniques* du grave à l'aigu, qui étonne fort ceux qui n'en connoissent pas la Théorie.

Le principe sur lequel cette Théorie est fondée, est qu'une Corde étant divisée en deux parties commensurables entr'elles, & par conséquent avec la Corde entiere, si l'obstacle qu'on met au point de division n'empêche qu'imparfaitement la communication des vibrations d'une partie à l'autre, toutes les fois qu'on fera sonner la Corde dans cet état, elle rendra non le *Son* de la Corde entiere, ni celui de sa grande par-

tie, mais celui de la plus petite partie si elle mesure exactement l'autre; ou, si elle ne la mesure pas, le Son de la plus grande aliquote commune à ces deux parties.

Qu'on divise une Corde 6 en deux parties 4 & 2, le *Son harmonique* résonnera par la longueur de la petite partie 2, qui est aliquote de la grande partie 4: mais si la Corde 5 est divisée par 2 & 3; alors, comme la petite partie ne mesure pas la grande, le *Son harmonique* ne résonnera que selon la moitié 1 de cette même petite partie, laquelle moitié est la plus grande commune mesure des deux parties 3 & 2, & de toute la Corde 5.

Au moyen de cette loi tirée de l'observation, & conforme aux expériences faites par M. Sauveur à l'Académie des Sciences, tout le merveilleux disparoît. Avec un calcul très-simple on assigne pour chaque degré le *Son harmonique* qui lui répond. Quant au doigt glissé le long de la Corde, il ne donne qu'une suite de *Sons harmoniques* qui se succedent rapidement dans l'ordre qu'ils doivent avoir selon celui des divisions sur lesquelles on passe successivement le doigt, & les points qui ne forment pas des divisions exactes, ou qui en forment de trop composées, ne donnent aucun *Son* sensible ou appréciable.

On trouvera *Pl. G. Fig.* 3. une Table des *Sons harmoniques*, qui peut en faciliter la recherche à ceux qui desirent de les pratiquer. La premiere colonne indique les *Sons* que rendroient les divisions de l'Instrument touchées en plein, & la seconde colonne montre les *Sons flûtés* correspondans, quand la Corde est touchée harmoniquement.

Après la premiere Octave, c'est-à-dire, depuis le milieu de la Corde en avançant vers le Chevalet, on retrouve les mêmes *Sons harmoniques* dans le même ordre, sur les mêmes divisions de l'Octave aiguë; c'est-à-dire, la Dix-neuvieme sur la Dixieme mineure, la Dix-septieme sur la Dixieme majeure, &c.

Je n'ai fait, dans cette Table, aucune mention des *Sons harmoniques* relatifs à la Seconde & à la Septieme : premiérement, parce que les divisions qui les forment n'ayant entr'elles que des aliquotes fort petites, en rendroient les *Sons* trop aigus pour être agréables, & trop difficiles à tirer par le coup d'archet, & de plus, parce qu'il faudroit entrer dans des sous-divisions trop étendues, qui ne peuvent s'admettre dans la pratique : car le *Son harmonique* du *Ton* majeur seroit la vingt-troisieme, ou la triple Octave de la Seconde, & l'Harmonique du *Ton* mineur seroit la vingt-quatrieme, ou la triple Octave de la Tierce mineure : mais quelle est l'oreille assez fine & la main assez juste pour distinguer & toucher à sa volonté un *Ton* majeur ou un *Ton* mineur ?

Tout le jeu de la Trompette marine est en *Sons harmoniques* ; ce qui fait qu'on n'en tire pas aisément toute sorte de *Sons*.

SONATE, *f. f.* Piece de Musique instrumentale composée de trois ou quatre morceaux consécutifs de caracteres différens. La *Sonate* est à-peu-près pour les Instrumens ce qu'est la Cantate pour les Voix.

La *Sonate* est faite ordinairement pour un seul Instrument

qui récite accompagné d'une Baſſe-continue ; & dans une telle compoſition l'on s'attache à tout ce qu'il y a de plus favorable pour faire briller l'Inſtrument pour lequel on travaille, ſoit par le tour des chants, ſoit par le choix des Sons qui conviennent le mieux à cette eſpece d'Inſtrument, ſoit par la hardieſſe de l'exécution. Il y a auſſi des *Sonates* en Trio, que les Italiens appellent plus communément *Sinfonie* ; mais quand elles paſſent trois Parties, ou qu'il y en a quelqu'une récitante, elles prennent le nom de Concerto. (Voy. CONCERTO.)

Il y a pluſieurs ſortes de *Sonates*. Les Italiens les réduiſent à deux eſpeces principales. L'une qu'ils appellent *Sonate da Camera*, *Sonates* de Chambre, leſquelles ſont compoſées de pluſieurs Airs familiers ou à danſer, tels à-peu-près que ces recueils qu'on appelle en France des *Quites*. L'autre eſpece eſt appellée *Sonate da Chieſa*, *Sonates* d'Egliſe, dans la compoſition deſquelles il doit entrer plus de recherche, de travail, d'Harmonie, & des Chants plus convenables à la dignité du lieu. De quelque eſpece que ſoient les *Sonates*, elles commencent d'ordinaire par un Adagio ; &, après avoir paſſé par deux ou trois mouvemens différens, finiſſent par un Allegro ou un Preſto.

Aujourd'hui que les Inſtrumens ſont la partie la plus importante de la Muſique, les *Sonates* ſont extrêmement à la mode, de même que toute eſpece de Symphonie ; le Vocal n'en eſt gueres que l'acceſſoire, & le Chant accompagne l'accompagnement. Nous tenons ce mauvais goût de ceux qui, voulant introduire le tour de la Muſique Italienne dans

une Langue qui n'en eſt pas ſuſceptible, nous ont obligés de chercher à faire avec les Inſtrumens ce qu'il nous eſt impoſſible de faire avec nos Voix. J'oſe prédire qu'un goût ſi peu naturel ne durera pas. La Muſique purement Harmonique eſt peu de choſe; pour plaire conſtamment, & prévenir l'ennui, elle doit s'élever au rang des Arts d'imitation; mais ſon imitation n'eſt pas toujours immédiate comme celles de la Poéſie & de la Peinture; la parole eſt le moyen par lequel la Muſique détermine le plus ſouvent l'objet dont elle nous offre l'image, & c'eſt par les Sons touchans de la voix humaine que cette image éveille au fond du cœur le ſentiment qu'elle y doit produire. Qui ne ſent combien la pure Symphonie dans laquelle on ne cherche qu'à faire briller l'Inſtrument, eſt loin de cette énergie? Toutes les folies du Violon de M. Mondonville m'attendriront-elles comme deux Sons de la voix de Mademoiſelle le Maure? La Symphonie anime le Chant, & ajoute à ſon expreſſion, mais elle n'y ſupplée pas. Pour ſavoir ce que veulent dire tous ces fatras de *Sonates* dont on eſt accablé, il faudroit faire comme ce Peintre groſſier, qui étoit obligé d'écrire au-deſſous de ſes figures; *c'eſt un arbre*, *c'eſt un homme*, *c'eſt un cheval.* Je n'oublierai jamais la ſaillie du célebre Fontenelle, qui ſe trouvant excédé de ces éternelles Symphonies, s'écria tout haut dans un tranſport d'impatience: *Sonate*, *que me veux-tu?*

SONNER, *v. a. & n.* On dit en compoſition qu'une Note *Sonne* ſur la Baſſe, lorſqu'elle entre dans l'Accord & fait Harmonie; à la différence des Notes qui ne ſont que de goût, & ne ſervent qu'à figurer, leſquelles ne *Sonnent* point.

On dit aussi *Sonner* une Note, un Accord, pour dire, frapper ou faire entendre le Son, l'Harmonie de cette Note ou de cet Accord.

SONORE, *adj.* qui rend du Son. *Un métal sonore.* De-là, *Corps sonore.* (Voyez CORPS SONORE.)

Sonore se dit particuliérement & par excellence de tout ce qui rend des Sons moëlleux, forts, nets, justes, & bien timbrés. *Une Cloche Sonore : une Voix Sonore*, &c.

SOTTO-VOCE, *adv.* Ce mot Italien marque, dans les lieux où il est écrit, qu'il ne faut chanter qu'à demi-voix, ou jouer qu'à demi-jeu. *Mezzo-Forte* & *Mezza-Voce* signifient la même chose.

SOUPIR. Silence équivalant à une Noire, & qui se marque par un trait courbe approchant de la figure du 7 de chiffre, mais tourné en sens contraire, en cette sorte 𝄽. (Voyez SILENCE, NOTES.)

SOURDINE, *s. f.* Petit Instrument de cuivre ou d'argent, qu'on applique au chevalet du Violon ou du Violoncelle, pour rendre les Sons plus sourds & plus foibles, en interceptant & gênant les vibrations du corps entier de l'Instrument. La *Sourdine*, en affoiblissant les Sons, change leur timbre & leur donne un caractere extrêmement attendrissant & triste. Les Musiciens François, qui pensent qu'un jeu doux produit le même effet que la *Sourdine*, & qui n'aiment pas l'embarras de la placer & déplacer, ne s'en servent point. Mais on en fait usage avec un grand effet dans tous les Orchestres d'Italie, & c'est parce qu'on trouve souvent ce mot *Sordini* écrit dans les Symphonies, que j'en ai dû faire un article.

Il

Il y a des *Sourdines* aussi pour les Cors-de-chasse, pour le Clavecin, &c.

SOUS-DOMINANTE ou SOUDOMINANTE. Nom donné par M. Rameau à la quatrieme Note du Ton, laquelle est, par conséquent, au même Intervalle de la Tonique en descendant, qu'est la Dominante en montant. Cette dénomination vient de l'affinité que cet Auteur trouve par renversement entre le Mode mineur de la *Sous-Dominante*, & le Mode majeur de la Tonique. (Voyez HARMONIE.) Voyez aussi l'Article qui suit.

SOUS-MÉDIANTE ou SOUMEDIANTE. C'est aussi, dans le Vocabulaire de M. Rameau, le nom de la sixieme Note du Ton. Mais cette *Sous-Médiante* devant être au même Intervalle de la Tonique en dessous, qu'en est la Médiante en dessus, doit faire Tierce majeure sous cette Tonique; & par conséquent Tierce mineure sur la sous-Dominante, & c'est sur cette analogie que le même M. Rameau établit le principe du Mode mineur; mais il s'ensuivroit de-là que le Mode majeur d'une Tonique, & le Mode mineur de sa sous-Dominante devroient avoir une grande affinité; ce qui n'est pas: puisqu'au contraire il est très-rare qu'on passe d'un de ces deux Modes à l'autre, & que l'Echelle presque entiere est altérée par une telle Modulation.

Je puis me tromper dans l'acception des deux mots précédens, n'ayant pas sous les yeux, en écrivant cet Article, les écrits de M. Rameau. Peut-être entend-il simplement, par *Sous-Dominante*, la Note qui est un Degré au-dessous

de la Dominante ; &, par *Sous-Médiante*, la Note qui est un Degré au-dessous de la Médiante. Ce qui me tient en suspens entre ces deux sens, est que, dans l'un & dans l'autre, la sous-Dominante est la même Note *fa* pour le Ton d'*ut* : mais il n'en seroit pas ainsi de la *Sous-Médiante* ; elle seroit *la* dans le premier sens, & *re* dans le second. Le Lecteur pourra vérifier lequel des deux est celui de M. Rameau ; ce qu'il y a de sûr est que celui que je donne est préférable pour l'usage de la composition.

SOUTENIR, *v. a. pris en sens neut.* C'est faire exactement durer les Sons toute leur valeur sans les laisser éteindre avant la fin, comme font très-souvent les Musiciens, & sur-tout les Symphonistes.

SPICCATO, *adj.* Mot Italien, lequel, écrit sur la Musique, indique des Sons secs & bien détachés.

SPONDAULA, *s. m.* C'étoit, chez les Anciens, un Joueur de Flûte ou autre semblable Instrument, qui, pendant qu'on offroit le sacrifice, jouoit à l'oreille du Prêtre quelque Air convenable pour l'empêcher de rien écouter qui pût le distraire.

Ce mot est formé du Grec σπονδὴ *Libation*, & αὐλὸς, *Flûte*.

SPONDÉASME, *s. m.* C'étoit, dans les plus anciennes Musiques Grecques, une altération dans le Genre harmonique, lorsqu'une Corde étoit accidentellement élevée de trois Dièses au-dessus de son Accord ordinaire ; de sorte que le *Spondéasme* étoit précisément le contraire de l'*Eclyse*.

STABLES, *adj.* Sons ou Cordes *stables* : c'étoient, outre

la Corde Proſlambanomene, les deux extrêmes de chaque Tétracorde, deſquels extrêmes ſonnant enſemble le Diateſſaron ou la Quarte, l'Accord ne changeoit jamais, comme faiſoit celui des Cordes du milieu, qu'on tendoit ou relâchoit ſuivant les Genres, & qu'on appelloit pour cela *Sons* ou *Cordes mobiles.*

STYLE, *ſ. m.* Caractere diſtinctif de compoſition ou d'exécution. Ce caractere varie beaucoup ſelon les pays, le goût des Peuples, le génie des Auteurs : ſelon les matieres, les lieux, les tems, les ſujets, les expreſſions, &c.

On dit en France le *Style* de Lully, de Rameau, de Mondonville, &c. En Allemagne, on dit le *Style* de Haſſe, de Gluck, de Graun. En Italie, on dit le *Style* de Léo, de Pergolèſe, de Jomelli, de Buranello. Le *Style* des Muſiques d'Egliſe n'eſt pas le même que celui des Muſiques pour le Théâtre ou pour la Chambre. Le *Style* des compoſitions Allemandes eſt ſautillant, coupé, mais harmonieux. Le *Style* des Compoſitions Françoiſes eſt fade, plat ou dur, mal cadencé, monotone ; celui des compoſitions Italiennes eſt fleuri, piquant, énergique.

Style dramatique ou imitatif, eſt un *Style* propre à exciter ou peindre les paſſions. *Style* d'Egliſe, eſt un *Style* ſérieux, majeſtueux, grave. *Style* de Mottet, où l'Artiſte affecte de ſe montrer tel, eſt plutôt claſſique & ſavant qu'énergique ou affectueux. *Style* Hyporchématique, propre à la joie, au plaiſir, à la danſe, & plein de mouvemens vifs, gais & bien marqués. *Style* ſymphonique ou inſtrumental. Comme chaque Inſtrument a ſa touche, ſon doigter, ſon caractere

particulier, il a auſſi ſon *Style. Style* Méliſmatique ou naturel, & qui ſe préſente le premier aux gens qui n'ont point appris. *Style* de Fantaiſie, peu lié, plein d'idées, libre de toute contrainte. *Style* Choraïque ou danſant, lequel ſe diviſe en autant de branches différentes qu'il y a de caracteres dans la danſe, &c.

Les Anciens avoient auſſi leurs *Styles* différens. (Voyez Mode & Mélopée.)

SUJET, *ſ. m.* Terme de compoſition : c'eſt la partie principale du Deſſein, l'idée qui ſert de fondement à toutes les autres. (Voyez Dessein.) Toutes les autres parties ne demandent que de l'art & du travail ; celle-ci ſeule dépend du génie, & c'eſt en elle que conſiſte l'invention.

Les principaux *Sujets* en Muſique produiſent des Rondeaux, des imitations, des Fugues, &c. (Voyez ces mots.) Un Compoſiteur ſtérile & froid, après avoir avec peine trouvé quelque mince *Sujet*, ne fait que le retourner, & le promener de Modulation en Modulation, mais l'Artiſte qui a de la chaleur & de l'imagination ſait, ſans laiſſer oublier ſon *Sujet*, lui donner un air neuf chaque fois qu'il le repréſente.

SUITE, *ſ. f.* (Voyez Sonate.)

SUPER-SUS, *ſ. m.* Nom qu'on donnoit jadis aux Deſſus quand ils étoient très-aigus.

SUPPOSITION, *ſ. f.* Ce mot a deux ſens en Muſique.

1°. Lorſque pluſieurs Notes montent ou deſcendent diatoniquement dans une Partie ſur une même Note d'une autre

Partie ; alors ces Notes diatoniques ne sauroient toutes faire Harmonie, ni entrer à la fois dans le même Accord : il y en a donc qu'on y compte pour rien, & ce sont ces Notes étrangeres à l'Harmonie, qu'on appelle Notes *par supposition.*

La regle générale est, quand les Notes sont égales, que toutes celles qui frappent sur le Tems fort portent Harmonie ; celles qui passent sur le Tems foible sont des Notes de *Supposition* qui ne sont mises que pour le Chant & pour former des Degrés conjoints. Remarquez que par *Tems fort* & *Tems foible*, j'entends moins ici les principaux Tems de la Mesure que les Parties mêmes de chaque Tems. Ainsi, s'il y a deux Notes égales dans un même Tems, c'est la premiere qui porte Harmonie ; la seconde est de *Supposition.* Si le Tems est composé de quatre Notes égales, la premiere & la troisieme portent Harmonie, la seconde & la quatrieme sont les Notes de *Supposition*, &c.

Quelquefois on pervertit cet ordre ; on passe la premiere Note par *Supposition*, & l'on fait porter la seconde ; mais alors la valeur de cette seconde Note est ordinairement augmentée par un point aux dépens de la premiere.

Tout ceci suppose toujours une marche diatonique par Degrés conjoints : car quand les Degrés sont disjoints, il n'y a point de *Supposition*, & toutes les Notes doivent entrer dans l'Accord.

2°. On appelle Accords par *Supposition* ceux où la Basse-continue ajoute ou suppose un nouveau Son au-dessous de la Basse-fondamentale ; ce qui fait que de tels Accords excedent toujours l'étendue de l'Octave.

Les Dissonances des Accords par *Supposition* doivent toujours être préparées par des syncopes, & sauvées en descendant diatoniquement sur des Sons d'un Accord sous lequel la même Basse *supposée* puisse tenir comme Basse-fondamentale, ou du moins comme Basse-continue. C'est ce qui fait que les Accords par *Supposition*, bien examinés, peuvent tous passer pour de pures suspensions. (Voyez SUSPENSION.)

Il y a trois sortes d'Accords par *Supposition*; tous sont des Accords de Septieme. La premiere, quand le Son ajouté est une Tierce au-dessous du Son fondamental; tel est l'Accord de Neuvieme : si l'Accord de Neuvieme est formé par la Médiante ajoutée au-dessous de l'Accord sensible en Mode mineur, alors l'Accord prend le nom de Quinte superflue. La seconde espece est quand le Son supposé est une Quinte au-dessous du fondamental, comme dans l'Accord de Quarte ou Onzieme : si l'Accord est sensible & qu'on suppose la Tonique, l'Accord prend le nom de Septieme superflue. La troisieme espece est celle où le Son supposé est au-dessous d'un Accord de Septieme diminuée; s'il est une Tierce au-dessous, c'est-à-dire, que le Son supposé soit la Dominante, l'Accord s'appelle Accord de Seconde mineure & Tierce majeure; il est fort peu usité: si le Son ajouté est une Quinte au-dessous, ou que ce Son soit la Médiante, l'Accord s'appelle Accord de Quarte & Quinte superflue, & s'il est une Septieme au-dessous, c'est-à-dire la Tonique elle-même, l'Accord prend le nom de Sixte mineure & Septieme superflue. A l'égard des

renversemens de ces divers Accords, où le Son supposé se transporte dans les Parties supérieures ; n'étant admis que par licence, ils ne doivent être pratiqués qu'avec choix & circonspection. L'on trouvera au mot *Accord* tous ceux qui peuvent se tolérer.

SURAIGUES. Tétracorde des *Suraiguës* ajouté par l'Arétin. (Voyez SYSTÊME.)

SURNUMÉRAIRE ou AJOUTÉE, *s. f.* C'étoit le nom de la plus basse Corde du Systême des Grecs ; ils l'appelloient en leur langue Proslambanoménos. (Voyez ce mot.)

SUSPENSION, *s. f.* Il y a *Suspension* dans tout Accord sur la Basse duquel on soutient un ou plusieurs Sons de l'Accord précédent, avant que de passer à ceux qui lui appartiennent : comme si, la Basse passant de la Tonique à la Dominante, je prolonge encore quelques instans sur cette Dominante l'Accord de la Tonique qui la précede avant de le résoudre sur le sien, c'est une *Suspension.*

Il y a des *Suspensions* qui se chiffrent & entrent dans l'Harmonie. Quand elles sont Dissonantes, ce sont toujours des Accords par Supposition. (Voyez SUPPOSITION.) D'autres *Suspensions* ne sont que de goût ; mais de quelque nature qu'elles soient, on doit toujours les assujettir aux trois regles suivantes.

I. La *Suspension* doit toujours se faire sur le frappé de la Mesure, ou du moins sur un Tems fort.

II. Elle doit toujours se résoudre diatoniquement, soit en montant, soit en descendant ; c'est-à-dire, que chaque Partie qui a suspendu, ne doit ensuite monter ou descendre que d'un

Degré pour arriver à l'Accord naturel de la Note de Basse qui a porté la *Suspension.*

III. Toute *Suspension* chiffrée doit se sauver en descendant, excepté la seule Note sensible qui se sauve en montant.

Moyennant ces précautions il n'y a point de *Suspension* qu'on ne puisse pratiquer avec succès, parce qu'alors l'oreille, pressentant sur la Basse la marche des Parties, suppose d'avance l'Accord qui suit. Mais c'est au goût seul qu'il appartient de choisir & distribuer à propos les *Suspensions* dans le Chant & dans l'Harmonie.

SYLLABE, *s. f.* Ce nom a été donné par quelques Anciens, & entr'autres par Nicomaque, à la Consonnance de la Quarte qu'ils appelloient communément Diatessaron. Ce qui prouve encore par l'étymologie, qu'ils regardoient le Tétracorde, ainsi que nous regardons l'Octave, comme comprenant tous les Sons radicaux ou composans.

SYMPHONIASTE, *s. m.* Compositeur de Plain-Chant. Ce terme est devenu technique depuis qu'il a été employé par M. l'Abbé le Beuf.

SYMPHONIE, *s. f.* Ce mot, formé du Grec σὺν, *avec*, & φωνὴ, *Son*, signifie, dans la Musique ancienne, cette union des Sons qui forme un Concert. C'est un sentiment reçu, & je crois, démontré, que les Grecs ne connoissoient pas l'Harmonie dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot. Ainsi, leur *Symphonie* ne formoit pas des Accords, mais elle résultoit du concours de plusieurs Voix ou de plusieurs Instrumens, ou d'Instrumens mêlés aux Voix chantant ou jouant la même Partie. Cela se faisoit de deux manieres:

ou

ou tout concertoit à l'uniſſon, & alors la Symphonie s'appelloit plus particuliérement *Homophonie*; ou la moitié des Concertans étoit à l'Octave ou même à la double Octave de l'autre, & cela ſe nommoit *Antiphonie*. On trouve la preuve de ces diſtinctions dans les Problêmes d'Ariſtote, Section 19.

Aujourd'hui le mot de *Symphonie* s'applique à toute Muſique Inſtrumentale, tant des Pieces qui ne ſont deſtinées que pour les Inſtrumens, comme les Sonates & les Concerto, que de celles où les Inſtrumens ſe trouvent mêlés avec les Voix, comme dans nos Opéra & dans pluſieurs autres ſortes de Muſiques. On diſtingue la Muſique vocale en Muſique ſans *Symphonie*, qui n'a d'autre accompagnement que la Baſſe-continue; & Muſique avec *Symphonie*, qui a au moins un Deſſus d'Inſtrumens, Violons, Flûtes ou Hautbois. On dit d'une Piece qu'elle eſt en grande *Symphonie*, quand, outre la Baſſe & les Deſſus, elle a encore deux autres Parties Inſtrumentales; ſavoir, Taille & Quinte de Violon. La Muſique de la Chapelle du Roi, celle de pluſieurs Egliſes, & celle des Opéra ſont preſque toujours en grande *Symphonie*.

SYNAPHE, *ſ. f.* Conjonction de deux Tétracordes, ou, plus précisément, réſonnance de Quarte ou Diateſſaron, qui ſe fait entre les Cordes homologues de deux Tétracordes conjoints. Ainſi, il y a trois *Synaphes* dans le Syſtême des Grecs : l'une entre le Tétracorde des Hypates & celui des Mèſes; l'autre, entre le Tétracorde des Mèſes & celui des Conjointes; & la troiſieme, entre le Tétracorde des Disjointes & celui des Hyperbolées. (Voyez SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

SYNAULIE, *s. f.* Concert de plusieurs Musiciens, qui, dans la Musique ancienne, jouoient & se répondoient alternativement sur des Flûtes, sans aucun mélange de Voix.

M. Malcolm, qui doute que les Anciens eussent une Musique composée uniquement pour les Instrumens, ne laisse pas de citer cette *Synaulie* après Athénée, & il a raison : car ces *Synaulies* n'étoient autre chose qu'une Musique vocale jouée par des Instrumens.

SYNCOPE, *s. f.* Prolongement sur le Tems fort d'un Son commencé sur le Tems foible; ainsi, toute Note *syncopée* est à contre-tems, & toute suite de Notes syncopées est une marche à contre-tems.

Il faut remarquer que la *Syncope* n'existe pas moins dans l'Harmonie, quoique le Son qui la forme, au lieu d'être continu, soit refrappé par deux ou plusieurs Notes, pourvu que la disposition de ces Notes qui répetent le même Son, soit conforme à la définition.

La *Syncope* a ses usages dans la Mélodie pour l'expression & le goût du Chant; mais sa principale utilité est dans l'Harmonie pour la pratique des Dissonances. La premiere partie de la *Syncope* sert à la préparation : la Dissonance se frappe sur la Seconde; & dans une succession de Dissonances, la premiere partie de la *Syncope* suivante sert en même tems à sauver la Dissonance qui précede, & à préparer celle qui suit.

Syncope, de σὺν, *avec*, & de κόπτω, *je coupe*, je bats; parce que la *Syncope* retranche de chaque Tems, heurtant, pour ainsi dire, l'un avec l'autre. M. Rameau veut que ce

mot vienne du choc des Sons qui s'entre-heurtent en quelque ſorte dans la Diſſonance; mais les *Syncopes* ſont antérieures à notre Harmonie, & il y a ſouvent des *Syncopes* ſans Diſſonances.

SYNNEMÉNON, *gén. plur. fém.* Tétracorde *Synneménon* ou des Conjointes. C'eſt le nom que donnoient les Grecs à leur troiſieme Tétracorde, quand il étoit conjoint avec le ſecond, & diviſé d'avec le quatrieme. Quand au contraire il étoit conjoint au quatrieme & diviſé du ſecond, ce même Tétracorde prenoit le nom de *Diézeugménon* ou des Diviſées. Voyez ce mot. (Voyez auſſi TÉTRACORDE, SYSTÊME.)

SYNNEMÉNON DIATONOS étoit, dans l'ancienne Muſique, la troiſieme Corde du Tétracorde *Synneménon* dans le genre Diatonique; & comme cette troiſieme Corde étoit la même que la ſeconde Corde du Tétracorde des Disjointes, elle portoit auſſi dans ce Tétracorde le nom de *Trite Diézeugménon.* (Voyez TRITE, SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

Cette même Corde, dans les deux autres Genres, portoit le nom du Genre où elle étoit employée; mais alors elle ne ſe confondoit pas avec la Trite Diézeugménon. (Voyez GENRE.)

SYNTONIQUE ou DUR, *adj.* C'eſt l'épithete par laquelle Ariſtoxène diſtingue celle des deux eſpeces du Genre Diatonique ordinaire, dont le Tétracorde eſt diviſé en un ſemi-*Ton* & deux *Tons* égaux : au lieu que dans le Diatonique mol, après le ſemi-*Ton*, le premier Intervalle eſt de trois quarts-de-*Ton*, & le ſecond de cinq. (Voyez GENRES, TÉTRACORDES.)

Outre le Genre *Syntonique* d'Ariſtoxène, appellé auſſi *Diatono-Diatonique*, Ptolomée en établit un autre par lequel il diviſe le Tétracorde en trois Intervalles : le premier, d'un ſemi-Ton majeur; le ſecond, d'un *Ton* majeur; & le troiſieme, d'un *Ton* mineur. Ce Diatonique dur ou *Syntonique* de Ptolomée nous eſt reſté, & c'eſt auſſi le Diatonique unique de Dydime; à cette différence près, que, Dydime ayant mis ce *Ton* mineur au grave, & le *Ton* majeur à l'aigu, Ptolomée renverſa cet ordre.

On verra d'un coup-d'œil la différence de ces deux Genres *Syntoniques* par les rapports des Intervalles qui compoſent le Tétracorde dans l'un & dans l'autre.

Syntonique d'Ariſtoxène, $\frac{3}{20} + \frac{6}{20} + \frac{6}{20} = \frac{3}{4}$

Syntonique de Ptolomée, $\frac{15}{16} + \frac{8}{9} + \frac{9}{10} = \frac{3}{4}$

Il y avoit d'autres *Syntoniques* encore, & l'on en comptoit quatre eſpeces principales; ſavoir, l'Ancien, le Réformé, le Tempéré, & l'Egal. Mais c'eſt perdre ſon tems, & abuſer de celui du Lecteur, que de le promener par toutes ces diviſions.

SYNTONO-LYDIEN, *adj.* Nom d'un des Modes de l'ancienne Muſique. Platon dit que les Modes Mixo-Lydien, & Syntono-Lydien ſont propres aux larmes.

On voit dans le premier livre d'Ariſtide Quintilien une liſte des divers Modes qu'il ne faut pas confondre avec les

Tons qui portent le même nom, & dont j'ai parlé ſous le mot *Mode* pour me conformer à l'uſage Moderne introduit fort mal-à-propos par Glaréan. Les Modes étoient des manieres différentes de varier l'ordre des Intervalles. Les Tons différoient, comme aujourd'hui, par leurs Cordes fondamentales. C'eſt dans le premier ſens qu'il faut entendre le Mode Syntono-Lydien dont parle Platon, & duquel nous n'avons, au reſte, aucune explication.

SYSTÈME, *ſ. m.* Ce mot ayant pluſieurs acceptions dont je ne puis parler que ſucceſſivement, me forcera d'en faire un très-long article.

Pour commencer par le ſens propre & technique, je dirai d'abord qu'on donne le nom de *Syſtème* à tout Intervalle composé ou conçu comme composé d'autres Intervalles plus petits, leſquels, conſidérés comme les élémens du *Syſtème*, s'appellent *Diaſtème*. (Voyez DIASTÈME.)

Il y a une infinité d'Intervalles différens, & par conſéquent auſſi une infinité de *Syſtèmes* poſſibles. Pour me borner ici à quelque choſe de réel, je parlerai ſeulement des *Syſtèmes* harmoniques, c'eſt-à-dire, de ceux dont les élémens ſont ou des Conſonnances, ou des différences des Conſonnances, ou des différences de ces différences. (Voyez INTERVALLES.)

Les Anciens diviſoient les *Syſtèmes* en généraux & particuliers. Ils appelloient *Syſtème particulier* tout composé d'au moins deux Intervalles; tels que ſont ou peuvent être conçues l'Octave, la Quinte, la Quarte, la Sixte, & même la Tierce. J'ai parlé des *Syſtèmes* particuliers au mot *Intervalle*.

Les *Systêmes* généraux, qu'ils appelloient plus communément *Diagrammes*, étoient formés par la somme de tous les *Systêmes* particuliers, & comprenoient, par conséquent, tous les Sons employés dans la Musique. Je me borne ici à l'examen de leur *Systême* dans le Genre Diatonique; les différences du Chromatique & de l'Enharmonique étant suffisamment expliquées à leurs mots.

On doit juger de l'état des progrès de l'ancien *Systême* par ceux des Instrumens destinés à l'exécution : car ces Instrumens accompagnant à l'unisson les Voix, & jouant tout ce qu'elles chantoient, devoient former autant de Sons différens qu'il en entroit dans le *Systême*. Or les Cordes de ces premiers Instrumens se touchoient toujours à vide; il y faloit donc autant de Cordes que le *Systême* renfermoit de Sons; & c'est ainsi que, dès l'origine de la Musique, on peut, sur le nombre des Cordes de l'Instrument, déterminer le nombre des Sons du *Systême*.

Tout le *Systême* des Grecs ne fut donc d'abord composé que de quatre Sons tout au plus, qui formoient l'Accord de leur Lyre ou Cythare. Ces quatre Sons, selon quelques-uns, étoient par Degrés conjoints : selon d'autres ils n'étoient pas Diatoniques; mais les deux extrêmes sonnoient l'Octave, & les deux moyens la partageoient en une Quarte de chaque côté & un *Ton* dans le milieu, de la maniere suivante.

Ut — Trite Diézeugménon.
Sol — Lichanos Méson.
Fa — Parhypate Méson.
Ut — Parhypate Hypaton.

C'eſt ce que Boëce appelle le Tétracorde de Mercure, quoique Diodore avance que la Lyre de Mercure n'avoit que trois Cordes. Ce *Syſtême* ne demeura pas long-tems borné à ſi peu de Sons : Chorebe, fils d'Athis Roi de Lydie, y ajouta une cinquieme Corde ; Hyagnis, une ſixieme ; Terpandre, une ſeptieme pour égaler le nombre des planetes ; & enfin Lychaon de Samos, la huitieme.

Voilà ce que dit Boëce : mais Pline dit que Terpandre, ayant ajouté trois Cordes aux quatre anciennes, joua le premier de la Cythare à ſept Cordes ; que Simonide y en joignit une huitieme, & Thimothée une neuvieme. Nicomaque le Géraſénien attribue cette huitieme Corde à Pythagore, la neuvieme à Théophraſte de Piérie, puis une dixieme à Hyſtiée de Colophon, & une onzieme à Timothée de Milet. Phérécrate dans Plutarque fait faire au *Syſtême* un progrès plus rapide ; il donne douze Cordes à la Cythare de Ménalippide, & autant à celle de Timothée. Et comme Phérécrate étoit contemporain de ces Muſiciens, en ſuppoſant qu'il a dit en effet ce que Plutarque lui fait dire, ſon témoignage eſt d'un grand poids ſur un fait qu'il avoit ſous les yeux.

Mais comment s'aſſurer de la vérité parmi tant de contradictions, ſoit dans la doctrine des Auteurs, ſoit dans l'ordre des faits qu'ils rapportent ? Par exemple le Tétracorde de Mercure donne évidemment l'Octave ou le Diapaſon. Comment donc s'eſt-il pu faire qu'après l'addition de trois Cordes, tout le Diagramme ſe ſoit trouvé diminué d'un Degré & réduit à un Intervalle de Septieme ?

C'eſt pourtant ce que font entendre la plupart des Auteurs, & entr'autres Nicomaque, qui dit que Pythagore trouvant tout le *Syſtême* compoſé ſeulement de deux Tétracordes conjoints, qui formoient entre leurs extrémités un Intervalle diſſonant, il le rendit conſonnant en diviſant ces deux Tétracordes par l'Intervalle d'un *Ton*, ce qui produiſit l'Octave.

Quoi qu'il en ſoit, c'eſt du moins une choſe certaine que le *Syſtème* des Grecs s'étendit inſenſiblement tant en haut qu'en bas, & qu'il atteignit & paſſa même l'étendue du Dis-Diapaſon ou de la double Octave : étendue qu'ils appellerent *Syſtema perfectum*, *maximum*, *immutatum* ; le grand *Syſtème*, le *Syſtême* parfait, immuable par excellence : à cauſe qu'entre ſes extrémités, qui formoient entr'elles une Conſonnance parfaite, étoient contenues toutes les Conſonnances ſimples, doubles, directes & renverſées, tous les *Syſtèmes* particuliers, & ſelon eux, les plus grands Intervalles qui puiſſent avoir lieu dans la Mélodie.

Ce *Syſtème* entier étoit compoſé de quatre Tétracordes, trois conjoints & un disjoint, & d'un *Ton* de plus, qui fut ajouté au-deſſous du tout pour achever la double Octave ; d'où la Corde qui le formoit prit le nom de *Proſlambanomene* ou d'*Ajoutée*. Cela n'auroit dû, ce ſemble, produire que quinze Sons dans le Genre Diatonique : il y en avoit pourtant ſeize. C'eſt que la disjonction ſe faiſant ſentir, tantôt entre le ſecond & le troiſieme Tétracorde, tantôt entre le troiſieme & le quatrieme, il arrivoit dans le premier cas, qu'après le Son *la*, le plus aigu du ſecond Tétracorde,

Tétracorde, suivoit en montant le *si* naturel qui commençoit le troisieme Tétracorde; ou bien, dans le second cas, que ce même Son *la* commençant lui-même le troisieme Tétracorde, étoit immédiatement suivi du *si* Bémol: car le premier Degré de chaque Tétracorde dans le Genre Diatonique, étoit toujours d'un semi-Ton. Cette différence produisoit donc un seizieme Son à cause du *si* qu'on avoit *naturel* d'un côté & Bémol de l'autre. Les seize Sons étoient représentés par dix-huit noms: c'est-à-dire que l'*ut* & le *re* étant ou les Sons aigus ou les Sons moyens du troisieme Tétracorde, selon ces deux cas de disjonction, l'on donnoit à chacun de ces deux Sons un nom qui déterminoit sa position.

Mais comme le Son fondamental varioit selon le Mode, il s'ensuivoit pour le lieu qu'occupoit chaque Mode dans le *Systême* total une différence du grave à l'aigu qui multiplioit beaucoup les Sons; car si les divers Modes avoient plusieurs Sons communs, ils en avoient aussi de particuliers à chacun ou à quelques-uns seulement. Ainsi, dans le seul Genre Diatonique, l'étendue de tous les Sons admis dans les quinze Modes dénombrés par Alypius est de trois Octaves; &, comme la différence du Son fondamental de chaque Mode à celui de son voisin étoit seulement d'un semi-Ton, il est évident que tout cet espace gradué de semi-Ton en semi-Ton produisoit, dans le Diagramme général, la quantité de 34 Sons pratiqués dans la Musique ancienne. Que si, déduisant toutes les Répliques des mêmes Sons, on se renferme dans les bornes d'une Octave, on la trou-

vera divisée chromatiquement en douze Sons différens, comme dans la Musique moderne. Ce qui est manifeste par l'inspection des Tables mises par Meibomius à la tête de l'ouvrage d'Alypius. Ces remarques sont nécessaires pour guérir l'erreur de ceux qui croient, sur la foi de quelques Modernes, que la Musique ancienne n'étoit composée en tout que de seize Sons.

On trouvera (*Pl.* H. *Fig.* 2.) une Table du *Systême* général des Grecs pris dans un seul Mode & dans le Genre Diatonique. A l'égard des Genres Enharmonique & Chromatique, les Tétracordes s'y trouvoient bien divisés selon d'autres proportions; mais comme ils contenoient toujours également quatre Sons & trois Intervalles consécutifs, de même que le Genre Diatonique, ces Sons portoient chacun dans leur Genre le même nom qui leur correspondoit dans celui-ci : c'est pourquoi je ne donne point de Tables particulieres pour chacun de ces Genres. Les Curieux pourront consulter celles que Meibomius a mises à la tête de l'ouvrage d'Aristoxène. On y en trouvera six; une pour le Genre Enharmonique, trois pour le Chromatique, & deux pour le Diatonique, selon les dispositions de chacun de ces Genres dans le *Systême* Aristoxénien.

Tel fut, dans sa perfection, le *Systême* général des Grecs; lequel demeura à-peu-près dans cet état jusqu'à l'onzieme siecle; tems où Guy d'Arezzo y fit des changemens considérables. Il ajouta dans le bas une nouvelle Corde qu'il appella *Hypoproslambanomene*, ou *Sous-ajoutée*, & dans le haut un cinquieme Tétracorde, qu'il appella le Tétracorde

des Sur-aiguës. Outre cela, il inventa, dit-on, le Bémol, nécessaire pour distinguer la deuxieme Corde d'un Tétracorde conjoint d'avec la premiere Corde du même Tétracorde disjoint : c'est-à-dire qu'il fixa cette double signification de la lettre B, que Saint Grégoire, avant lui, avoit déjà assignée à la Note *si*. Car puisqu'il est certain que les Grecs avoient, depuis long-tems, ces mêmes conjonctions & disjonctions de Tétracordes, &, par conséquent, des signes pour en exprimer chaque Degré dans ces deux différens cas, il s'ensuit que ce n'étoit pas un nouveau Son introduit dans le *Systême* par Guy, mais seulement un nouveau nom qu'il donnoit à ce Son, réduisant ainsi à un même Degré ce qui en faisoit deux chez les Grecs. Il faut dire aussi de ces Hexacordes substitués à leurs Tétracordes, que ce fut moins un changement au *Systême* qu'à la méthode, & que tout celui qui en résultoit, étoit une autre maniere de solfier les mêmes Sons. (Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.)

On conçoit aisément que l'invention du Contre-point, à quelque Auteur qu'elle soit due, dut bientôt reculer encore les bornes de ce *Systême*. Quatre Parties doivent avoir plus d'étendue qu'une seule. Le *Systême* fut fixé à quatre Octaves, & c'est l'étendue du Clavier de toutes les anciennes Orgues. Mais on s'est enfin trouvé gêné par des limites, quelque espace qu'elles pussent contenir ; on les a franchies, on s'est étendu en haut & en bas ; on a fait des Claviers à ravalement ; on a démanché sans cesse ; on a forcé les Voix, & enfin l'on s'est tant donné de carriere à cet égard, que le *Systême* moderne n'a plus d'autres bornes dans le haut

que le chevalet du Violon. Comme on ne peut pas de même démancher pour descendre, la plus basse Corde des Basses ordinaires ne passe pas encore le C *sol ut* : mais on trouvera également le moyen de gagner de ce côté-là en baissant le Ton du *Systême* général : c'est même ce qu'on a déjà commencé de faire, & je tiens pour certain qu'en France le Ton de l'Opéra est plus bas aujourd'hui qu'il ne l'étoit du tems de Lully. Au contraire, celui de la Musique instrumentale est monté comme en Italie, & ces différences commencent même à devenir assez sensibles pour qu'on s'en apperçoive dans la pratique.

Voyez (*Planche* I. *Fig.* 1.) une Table générale du grand Clavier à ravalement, & de tous les Sons qui y sont contenus dans l'étendue de cinq Octaves.

SYSTÈME est encore, ou une méthode de calcul pour déterminer les rapports des Sons admis dans la Musique, ou un ordre de signes établis pour les exprimer. C'est dans le premier sens que les Anciens distinguoient le *Systême* Pythagoricien & le *Systême* Aristoxénien. (Voyez ces mots). C'est dans le second que nous distinguons aujourd'hui le *Systême* de Guy, le *Systême* de Sauveur, de Démos, du P. Souhaitti, &c. desquels il a été parlé au mot *Note*.

Il faut remarquer que quelques-uns de ces *Systêmes* portent ce nom dans l'une & dans l'autre acception : comme celui de M. Sauveur, qui donne, à la fois, des regles pour déterminer les rapports des Sons, & des Notes pour les exprimer ; comme on peut le voir dans les Mémoires de cet Auteur, répandus dans ceux de l'Académie des Sciences.

(V. aussi les mots Méride, Eptaméride, Décaméride.)

Tel est encore un autre *Système* plus nouveau, lequel étant demeuré manuscrit & destiné peut-être à n'être jamais vu du Public en entier, vaut la peine que nous en donnions ici l'extrait, qui nous a été communiqué par l'Auteur M. Roualle de Boisgelou, Conseiller au Grand-Conseil, déjà cité dans quelques articles de ce Dictionnaire.

Il s'agit premiérement de déterminer le rapport exact des Sons dans le Genre Diatonique & dans le Chromatique; ce qui se faisant d'une maniere uniforme pour tous les Tons, fait par conséquent évanouir le tempérament.

Tout le *Système* de M. de Boisgelou est sommairement renfermé dans les quatre formules que je vais transcrire, après avoir rappellé au Lecteur les regles établies en divers endroits de ce Dictionnaire sur la maniere de comparer & composer les Intervalles ou les rapports qui les expriment. On se souviendra donc :

1. Que pour ajouter un Intervalle à un autre, il faut en composer les rapports. Ainsi, par exemple, ajoutant la Quinte $\frac{2}{3}$, à la Quarte $\frac{3}{4}$, on a $\frac{6}{12}$, ou $\frac{1}{2}$; savoir l'Octave.

2. Que pour ajouter un Intervalle à lui-même, il ne faut qu'en doubler le rapport. Ainsi, pour ajouter une Quinte à une autre Quinte, il ne faut qu'élever le rapport de la Quinte à sa seconde puissance $\frac{2^2}{3^2} = \frac{4}{9}$.

3. Que pour rapprocher ou simplifier un Intervalle redoublé tel que celui-ci $\frac{4}{9}$, il suffit d'ajouter le petit nombre à lui-même une ou plusieurs fois; c'est-à-dire, d'ab[illegible]ler les

Octaves jusqu'à ce que les deux termes, étant aussi rapprochés qu'il est possible, donnent un Intervalle simple. Ainsi, de $\frac{4}{9}$ faisant $\frac{8}{9}$, on a pour le produit de la Quinte redoublée le rapport du *Ton* majeur.

J'ajouterai que dans ce Dictionnaire j'ai toujours exprimé les rapports des Intervalles par ceux des vibrations, au lieu que M. de Boisgelou les exprime par les longueurs des Cordes, ce qui rend ses expressions inverses des miennes. Ainsi, le rapport de la Quinte par les vibrations étant $\frac{2}{3}$, est $\frac{3}{2}$ par les longueurs des Cordes. Mais on va voir que ce rapport n'est qu'approché dans le *Système* de M. de Boisgelou.

Voici maintenant les quatre formules de cet Auteur avec leur explication.

FORMULES.

$$\begin{cases} \text{A.} & 12s - 7r \pm t = 0. \\ \text{B.} & 12x - 5t \pm r = 0. \end{cases}$$

$$\begin{cases} \text{C.} & 7s - 4r \pm x = 0. \\ \text{D.} & 7x - 4t \pm s = 0. \end{cases}$$

EXPLICATION.

Rapport de l'Octave. . . 2 : 1.

Rapport de la Quinte. . . n : 1.

Rapport de la Quarte. . . 2 : n.

Rapport de l'Intervalle qui vient de Quinte. $n^r . 2^t$.

Rapport de l'Intervalle qui vient de Quarte. $2^r . n^t$.



r. Nombre de Quintes ou de Quartes de l'Intervalle.

ſ. Nombre d'Octaves combinées de l'Intervalle.

t. Nombre de ſemi-Tons de l'Intervalle.

x. Gradation diatonique de l'Intervalle ; c'eſt-à-dire, nombre des Secondes diatoniques majeures & mineures de l'Intervalle.

x. + 1. Gradation des termes d'où l'Intervalle tire ſon nom.



Le premier cas de chaque formule a lieu, lorſque l'Intervalle vient de Quintes.

Le ſecond cas de chaque formule a lieu, lorſque l'Intervalle vient de Quartes.

Pour rendre ceci plus clair par des exemples, commençons par donner des noms à chacune des douze touches du Clavier.

Ces noms, dans l'arrangement du Clavier propoſé par M. de Boiſgelou, (*Pl.* I. *Fig.* 3.) ſont les ſuivans.

Ut de re ma mi ſa fi ſol be la ſa ſi.

Tout Intervalle eſt formé par la progreſſion de Quintes ou par celle de Quartes, ramenées à l'Octave. Par exemple, l'Intervalle *ſi ut* eſt formé par cette progreſſion de 5 Quartes *ſi mi la re ſol ut*, ou par cette progreſſion de 7 Quintes *ſi fi de be ma ſa ſa ut.*

De même l'Intervalle *ſa la* eſt formé par cette progreſ-

ſion de 4 Quintes *ſa ut ſol re la*, ou par cette progreſſion de 8 Quartes *ſa ſa ma be de ſi ſi mi la*.

De ce que le rapport de tout Intervalle qui vient de Quintes eſt $n^r . 2^s$., & que celui qui vient de Quartes eſt $2^s : n^r$., il s'enſuit qu'on a pour le rapport de l'Intervalle *ſi ut*, quand il vient de Quartes, cette proportion $2^s : n^r . :: 2^3 : n^5$. Et ſi l'Intervalle *ſi ut* vient de Quintes, on a cette proportion $n^r : 2^s :: n^7 . 2^4$. Voici comment on prouve cette analogie.

Le nombre de Quartes, d'où vient l'Intervalle *ſi ut*, étant de 5, le rapport de cet Intervalle eſt de $2^5 : n^5$., puiſque le rapport de la Quarte eſt $2 : n$.

Mais ce rapport $2^5 : n^5$. déſigneroit un Intervalle de 2^5. Semi-Tons, puiſque chaque Quarte a 5 ſemi-Tons, & que cet Intervalle a 5 Quartes. Ainſi, l'Octave n'ayant que 12 ſemi-Tons, l'Intervalle *ſi ut* paſſeroit deux Octaves.

Donc pour que l'Intervalle *ſi ut* ſoit moindre que l'Octave, il faut diminuer ce rapport $2^5 : n^5$, de deux Octaves; c'eſt-à-dire, du rapport de $2^2 : 1$. Ce qui ſe fait par un rapport composé du rapport direct $2^5 : n^5$, & du rapport $1 : 2^2$ inverſe de celui $2^2 : 1$, en cette ſorte : $2^5 \times 1 : n^5 \times 2^2 :: 2^5 : 2^2 n^5 :: 2^3 : n^5$.

Or, l'Intervalle *ſi ut* venant de Quartes, ſon rapport, comme il a été dit ci-devant, eſt $2^s : n^r$. Donc $2^s : n^r . :: 2^3 : n^5$. Donc $s = 3$, & $r = 5$.

Ainſi, réduiſant les lettres du ſecond cas de chaque formule aux nombres correſpondans, on a pour C, $7s - 4r - x = 21 - 20 - 1 = 0$, & pour D, $7x - 4t - s = 7 - 4 - 3 = 0$.

Lorſque

Lorſque le même Intervalle *ſi ut* vient de Quintes, il donne cette proportion $n^r : 2^s :: n^7 : 2^4$. Ainſi, l'on a $r = 7$, $s = 4$, & par conſéquent, pour A de la premiere formule, $12s - 7r - t = 48 - 49 + 1 = 0$; & pour B, $12x - 5t \pm r = 12 - 5 - 7 = 0$.

De même l'Intervalle *fa la* venant de Quintes donne cette proportion $n^r : 2^s :: n^4 : 2^2$, & par conſéquent on a $r = 4$ & $s = 2$. Le même Intervalle venant de Quartes donne cette proportion $2^s : n^r :: 2^5 : n^8$, &c. Il feroit trop long d'expliquer ici comment on peut trouver les rapports & tout ce qui regarde les Intervalles par le moyen des formules. Ce ſera mettre un Lecteur attentif ſur la route que de lui donner les valeurs de n & de ſes puiſſances.

Valeurs des Puiſſances de n.

$n^4 = 5$, c'eſt un fait d'expérience.
Donc $n^8 = 25$. $n^{12} = 125$, *&c.*

Valeurs préciſes des trois premieres Puiſſances de n.

$n = \sqrt[4]{5}$, $n^2 = \sqrt[2]{5}$, $n^3 = \sqrt[4]{125}$.

Valeurs approchées des trois premieres Puiſſances de n.

$m = \frac{3}{2}$, $m^2 = \frac{3^2}{2^2}$, $m^3 = \frac{3^3}{2^3}$.

Donc le rapport $\frac{3}{2}$, qu'on a cru juſqu'ici être celui de la Quinte juſte, n'eſt qu'un rapport d'approximation, & donne une Quinte trop forte, & de-là le véritable principe du Tempérament qu'on ne peut appeller ainſi que par abus, puiſque la Quinte doit être foible pour être juſte.

REMARQUES SUR LES INTERVALLES.

Un Intervalle d'un nombre donné de ſemi-Tons, a toujours deux rapports différens; l'un comme venant de Quintes, & l'autre comme venant de Quartes. La ſomme des deux valeurs de r dans ces deux rapports égale 12, & la ſomme des deux valeurs de s égale 7. Celui des deux rapports de Quintes ou de Quartes dans lequel r eſt le plus petit, eſt l'Intervalle diatonique, l'autre eſt l'Intervalle chromatique. Ainſi, l'Intervalle *ſi ut*, qui a ces deux rapports $2^3 : n^5$ & $n^7 : 2^4$, eſt un Intervalle diatonique comme venant de Quartes, & ſon rapport eſt $2^3 : n^5$; mais ce même Intervalle *ſi ut* eſt chromatique comme venant de Quintes, & ſon rapport eſt $n^7 : 2^4$. parce que dans le premier cas $r = 5$ eſt moindre que $r = 7$ du ſecond cas.

Au contraire, l'Intervalle *fa la* qui a ces deux rapports $n^4 : 2^2$ & $2^5 : n^8$, eſt diatonique dans le premier cas où il vient de Quintes, & chromatique dans le ſecond où il vient de Quartes.

L'Intervalle *ſi ut*, diatonique, eſt une ſeconde mineure; l'Intervalle *ſi ut*, chromatique, ou plutôt l'Intervalle *ſi ſi* Dièſe (car alors *ut* eſt pris pour *ſi* Dièſe) eſt un Uniſſon ſuperflu.

L'Intervalle *fa la*, diatonique, eſt une Tierce majeure; l'Intervalle *fa la*, chromatique, ou plutôt l'Intervalle *mi* Dièſe *la*, (car alors *fa* eſt pris comme *mi* Dièſe) eſt une Quarte diminuée. Ainſi des autres.

Il eſt évident, 1°. Qu'à chaque Intervalle diatonique correſpond un Intervalle chromatique d'un même nombre de

ſemi-Tons & *vice versâ.* Ces deux Intervalles de même nombre de ſemi-Tons, l'un diatonique & l'autre chromatique, ſont appellés Intervalles correſpondans.

2°. Que quand la valeur de r eſt égale à un de ces nombres 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, l'Intervalle eſt diatonique; ſoit que cet Intervalle vienne de Quintes ou de Quartes; mais que ſi r eſt égal à un de ces nombres, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, l'Intervalle eſt chromatique.

3°. Que lorſqu'$r = 6$, l'Intervalle eſt en même tems diatonique & chromatique, ſoit qu'il vienne de Quintes ou de Quartes; tels ſont les deux Intervalles *fa ſi*, appellé Triton, & *ſi fa*, appellé Fauſſe-Quinte; le Triton *fa ſi* eſt dans le rapport $n^6 : 2^3$. & vient de ſix Quintes; la Fauſſe-Quinte *ſi fa* eſt dans le rapport $2^4 : n^6$. & vient de ſix Quartes: où l'on voit que dans les deux cas on a $r = 6$. Ainſi le Triton, comme Intervalle diatonique, eſt une Quarte majeure; &, comme Intervalle chromatique, une Quarte ſuperflue: la Fauſſe-Quinte *ſi fa*, comme Intervalle diatonique, eſt une Quinte mineure; comme Intervalle chromatique, une Quinte diminuée. Il n'y a que ces deux Intervalles & leurs Répliques qui ſoient dans le cas d'être en même tems diatoniques & chromatiques.

Les Intervalles diatoniques de même nom, & conſéquemment de même gradation, ſe diviſent en majeurs & mineurs. Les Intervalles chromatiques ſe diviſent en diminués & ſuperflus. A chaque Intervalle diatonique mineur correſpond un Intervalle chromatique ſuperflu, & à chaque Intervalle diatonique majeur correſpond un Intervalle chromatique diminué.

Tout Intervalle en montant, qui vient de Quintes, eſt majeur ou diminué, ſelon que cet Intervalle eſt diatonique ou chromatique; & réciproquement tout Intervalle majeur ou diminué vient de Quintes.

Tout Intervalle en montant, qui vient de Quartes, eſt mineur ou ſuperflu, ſelon que cet Intervalle eſt diatonique ou chromatique; & *vice versâ* tout Intervalle mineur ou ſuperflu vient de Quartes.

Ce ſeroit le contraire ſi l'Intervalle étoit pris en deſcendant.

De deux Intervalles correſpondans, c'eſt-à-dire, l'un diatonique & l'autre chromatique, & qui, par conſéquent, viennent l'un de Quintes & l'autre de Quartes, le plus grand eſt celui qui vient de Quartes, & il ſurpaſſe celui qui vient de Quintes, quant à la gradation, d'une unité; &, quant à l'intonation, d'un Intervalle, dont le rapport eſt $2^7 : n^{12}$; c'eſt-à-dire, 128, 125. Cet Intervalle eſt la Seconde diminuée, appellée communément grand Comma ou Quart-de-Ton; & voilà la porte ouverte au Genre Enharmonique.

Pour achever de mettre les Lecteurs ſur la voie des formules propres à perfectionner la théorie de la Muſique, je tranſcrirai, (*Pl.* I. *Fig.* 4.) les deux Tables de progreſſions dreſſées par M. de Boiſgelou, par leſquelles on voit d'un coup d'œil les rapports de chaque Intervalle & les puiſſances des termes de ces rapports ſelon le nombre de Quartes ou de Quintes qui les compoſent.

On voit, dans ces formules, que les ſemi-Tons ſont réellement les Intervalles primitifs & élémentaires qui compoſent tous les autres; ce qui a engagé l'Auteur à faire, pour

ce même *Système*, un changement considérable dans les caracteres, en divisant chromatiquement la Portée par Intervalles ou Degrés égaux & tous d'un semi-Ton, au lieu que dans la Musique ordinaire chacun de ces Degrés est tantôt un Comma, tantôt un semi-Ton, tantôt un Ton, & tantôt un Ton & demi ; ce qui laisse à l'œil l'équivoque & à l'esprit le doute de l'Intervalle, puisque les Degrés étant les mêmes, les Intervalles sont tantôt les mêmes & tantôt différens.

Pour cette réforme, il suffit de faire la Portée de dix Lignes au lieu de cinq, & d'assigner à chaque Position une des douze Notes du Clavier chromatique, ci-devant indiqué, selon l'ordre de ces Notes, lesquelles restant ainsi toujours les mêmes, déterminent leurs Intervalles avec la derniere précision, & rendent absolument inutiles tous les Dièses, Bémols ou Béquarres, dans quelque Ton qu'on puisse être, & tant à la Clef qu'accidentellement. Voyez la *Planche* I, où vous trouverez, *Figure* 6, l'Echelle chromatique sans Dièse ni Bémol ; &, *Figure* 7, l'Echelle diatonique. Pour peu qu'on s'exerce sur cette nouvelle maniere de noter & de lire la Musique, on sera surpris de la netteté, de la simplicité qu'elle donne à la Note, & de la facilité qu'elle apporte dans l'exécution, sans qu'il soit possible d'y voir aucun autre inconvénient que de remplir un peu plus d'espace sur le papier, & peut-être de papilloter un peu aux yeux dans les vîtesses par la multitude des Lignes, sur-tout dans la Symphonie.

Mais comme ce *Système* de Notes est absolument chro-

matique, il me paroît que c'eſt un inconvénient d'y laiſſer ſubſiſter les dénominations des Degrés diatoniques ; & que, ſelon M. de Boiſgelou, *ut re* ne devroit pas être une Seconde, mais une Tierce ; ni *ut mi* une Tierce, mais une Quinte ; ni *ut ut* une Octave, mais une Douzieme : puiſque chaque ſemi-Ton formant réellement un Degré ſur la Note, devroit en prendre auſſi la dénomination ; alors $x + x$ étant toujours égal à t dans les formules de cet Auteur, ces formules ſe trouveroient extrêmement ſimplifiées. Du reſte, ce *Syſtême* me paroît également profond & avantageux : il ſeroit à deſirer qu'il fût développé & publié par l'Auteur, ou par quelque habile Théoricien.

SYSTÊME, enfin, eſt l'aſſemblage des regles de l'Harmonie, tirées de quelques principes communs qui les raſſemblent, qui forment leur liaiſon, deſquels elles découlent, & par leſquels on en rend raiſon.

Juſqu'à notre ſiecle l'Harmonie, née ſucceſſivement & comme par hazard, n'a eu que des regles éparſes, établies par l'oreille, confirmées par l'uſage, & qui paroiſſoient abſolument arbitraires. M. Rameau eſt le premier qui, par le *Syſtême* de la Baſſe-fondamentale, a donné des principes à ces regles. Son *Syſtême*, ſur lequel ce Dictionnaire a été compoſé, s'y trouvant ſuffiſamment développé dans les principaux Articles, ne ſera point expoſé dans celui-ci, qui n'eſt déjà que trop long, & que ces répétitions ſuperflues alongeroient encore à l'excès. D'ailleurs, l'objet de cet ouvrage ne m'oblige pas d'expoſer tous les *Syſtêmes*, mais ſeulement de bien expliquer ce que c'eſt qu'un *Syſtême*, &

d'éclaircir au besoin cette explication par des exemples. Ceux qui voudront voir le *Systême* de M. Rameau si obscur, si diffus dans ses écrits, exposé avec une clarté dont on ne l'auroit pas cru susceptible, pourront recourir aux élémens de Musique de M. d'Alembert.

M. Serre de Geneve, ayant trouvé les principes de M. Rameau insuffisans à bien des égards, imagina un autre *Systême* sur le sien, dans lequel il prétend montrer que toute l'Harmonie porte sur une double Basse-fondamentale; & comme cet Auteur, ayant voyagé en Italie, n'ignoroit pas les expériences de M. Tartini, il en composa, en les joignant avec celles de M. Rameau, un *Systême* mixte, qu'il fit imprimer à Paris en 1753, sous ce titre: *Essais sur les principes de l'Harmonie*, &c. La facilité que chacun a de consulter cet ouvrage, & l'avantage qu'on trouve à le lire en entier, me dispensent aussi d'en rendre compte au public.

Il n'en est pas de même de celui de l'illustre M. Tartini dont il me reste à parler; lequel étant écrit en langue étrangere, souvent profond & toujours diffus, n'est à portée d'être consulté que de peu de gens, dont même la plupart sont rebutés par l'obscurité du Livre, avant d'en pouvoir sentir les beautés. Je ferai, le plus briévement qu'il me sera possible, l'extrait de ce nouveau *Systême*, qui, s'il n'est pas celui de la Nature, est au moins, de tous ceux qu'on a publiés jusqu'ici, celui dont le principe est le plus simple, & duquel toutes les loix de l'Harmonie paroissent naître le moins arbitrairement.

SYSTÊME DE M. TARTINI.

Il y a trois manieres de calculer les rapports des Sons.

I. En coupant ſur le Monocorde la Corde entiere en ſes parties par des chevalets mobiles, les vibrations ou les Sons ſeront en raiſon inverſe des longueurs de la Corde & de ſes parties.

II. En tendant, par des poids inégaux, des Cordes égales, les Sons ſeront comme les racines quarrées des poids.

III. En tendant, par des poids égaux, des Cordes égales en groſſeur & inégales en longueur, ou égales en longueur & inégales en groſſeur, les Sons ſeront en raiſon inverſe des racines quarrées de la dimenſion où ſe trouve la différence.

En général les Sons ſont toujours entr'eux en raiſon inverſe des racines cubiques des corps ſonores. Or, les Sons des Cordes s'alterent de trois manieres : ſavoir, en altérant, ou la groſſeur, c'eſt-à-dire le diametre de la groſſeur; ou la longueur; ou la tenſion. Si tout cela eſt égal, les Cordes ſont à l'Uniſſon. Si l'une de ces choſes ſeulement eſt altérée, les Sons ſuivent, en raiſon inverſe, les rapports des altérations. Si deux ou toutes les trois ſont altérées, les Sons ſont, en raiſon inverſe, comme les racines des rapports compoſés des altérations. Tels ſont les principes de tous les phénomenes qu'on obſerve en comparant les rapports des Sons & ceux des dimenſions des corps ſonores.

Ceci compris; ayant mis les regîtres convenables, touchez ſur l'Orgue la pédale qui rend la plus baſſe Note marquée

quée dans la *Planche* I. *Figure* 7, toutes les autres Notes marquées au-dessus résonneront en même tems, & cependant vous n'entendrez que le Son le plus grave.

Les Sons de cette Série confondus dans le Son grave, formeront dans leurs rapports la suite naturelle des fractions $\frac{1}{1}\,\frac{1}{2}\,\frac{1}{3}\,\frac{1}{4}\,\frac{1}{5}\,\frac{1}{6}$, &c., laquelle suite est en progression harmonique.

Cette même Série sera celle de Cordes égales tendues par des poids qui seroient comme les quarrés $\frac{1}{1}\,\frac{1}{4}\,\frac{1}{9}\,\frac{1}{16}\,\frac{1}{25}\,\frac{1}{36}$, &c. des mêmes fractions susdites.

Et les Sons que rendroient ces Cordes sont les mêmes exprimés en Notes dans l'exemple.

Ainsi donc, tous les Sons qui sont en progression harmonique depuis l'unité, se réunissent pour n'en former qu'un sensible à l'oreille, & tout le *Systême* harmonique se trouve dans l'unité.

Il n'y a, dans un Son quelconque, que ses aliquotes qu'il fasse résonner, parce que dans toute autre fraction, comme seroit celle-ci $\frac{2}{5}$, il se trouve, après la division de la Corde en parties égales, un reste dont les vibrations heurtent, arrêtent les vibrations des parties égales, & en sont réciproquement heurtées; de sorte que des deux Sons qui en résulteroient, le plus foible est détruit par le choc de tous les autres.

Or, les aliquotes étant toutes comprises dans la Série des fractions $\frac{1}{1}\,\frac{1}{2}\,\frac{1}{3}\,\frac{1}{4}$, &c. ci-devant donnée, chacune de ces aliquotes est ce que M. Tartini appelle Unité ou Monade harmonique, du concours desquelles résulte un Son. Ainsi, toute

l'Harmonie étant nécessairement comprise entre la Monade ou l'Unité composante & le Son plein ou l'Unité composée, il s'ensuit que l'Harmonie a, des deux côtés, l'Unité pour terme, & consiste essentiellement dans l'Unité.

L'expérience suivante, qui sert de principe à toute l'Harmonie artificielle, met encore cette vérité dans un plus grand jour.

Toutes les fois que deux Sons forts, justes & soutenus, se font entendre au même instant, il résulte de leur choc un troisieme Son, plus ou moins sensible, à proportion de la simplicité du rapport des deux premiers & de la finesse d'oreille des écoutans.

Pour rendre cette expérience aussi sensible qu'il est possible, il faut placer deux Hautbois bien d'accord à quelques pas d'Intervalle, & se mettre entre deux, à égale distance de l'un & de l'autre. A défaut de Hautbois, on peut prendre deux Violons, qui, bien que le Son en soit moins fort, peuvent, en touchant avec force & justesse, suffire pour faire distinguer le troisieme Son.

La production de ce troisieme Son, par chacune de nos Consonnances, est telle que la montre la Table, (*Pl.* I. *Fig.* 8.) & l'on peut la poursuivre au-delà des Consonnances, par tous les Intervalles représentés par les aliquotes de l'Unité.

L'Octave n'en donne aucun, & c'est le seul Intervalle excepté.

La Quinte donne l'Unisson du Son grave, Unisson qu'avec de l'attention l'on ne laisse pas de distinguer.

Les troiſiemes Sons produits par les autres Intervalles, ſont tous au grave.

La Quarte donne l'Octave du Son aigu.

La Tierce majeure donne l'Octave du Son grave, & la Sixte mineure, qui en eſt renverſée, donne la double Octave du Son aigu.

La Tierce mineure donne la Dixieme majeure du Son grave ; mais la Sixte majeure, qui en eſt renverſée, ne donne que la Dixieme majeure du Son aigu.

Le *Ton* majeur donne la Quinzieme ou double-Octave du Son grave.

Le *Ton* mineur donne la Dix-ſeptieme, ou la double Octave de la Tierce majeure du Son aigu.

Le *ſemi-Ton* majeur donne la Vingt-deuxieme, ou triple Octave du Son aigu.

Enfin, le *ſemi-Ton* mineur donne la Vingt-ſixieme du Son grave.

On voit, par la comparaiſon des quatre derniers Intervalles, qu'un changement peu ſenſible dans l'Intervalle change très-ſenſiblement le Son produit ou fondamental. Ainſi, dans le *Ton* majeur, rapprochez l'Intervalle en abaiſſant le Son ſupérieur ou élevant l'inférieur ſeulement d'un $\frac{80}{81}$: auſſi-tôt le Son produit montera d'un Ton. Faites la même opération ſur le *ſemi-Ton* majeur, & le Son produit deſcendra d'une Quinte.

Quoique la production du troiſieme Son ne ſe borne pas à ces Intervalles, nos Notes n'en pouvant exprimer de plus composé, il eſt, pour le préſent, inutile d'aller au-delà de ceux-ci.

On voit dans la ſuite réguliere des Conſonnances qui compoſent cette Table, qu'elles ſe rapportent toutes à une baſe commune & produiſent toutes exactement le même troiſieme Son.

Voilà donc, par ce nouveau phénomene, une démonſtration phyſique de l'Unité du principe de l'Harmonie.

Dans les ſciences Phyſico-Mathématiques, telles que la Muſique, les démonſtrations doivent bien être géométriques; mais déduites phyſiquement de la choſe démontrée. C'eſt alors ſeulement que l'union du calcul à la Phyſique fournit, dans les vérités établies ſur l'expérience & démontrées geométriquement, les vrais principes de l'Art. Autrement la Géométrie ſeule donnera des Théoremes certains, mais ſans uſage dans la pratique; la Phyſique donnera des faits particuliers, mais iſolés, ſans liaiſon entr'eux & ſans aucune loi générale.

Le principe phyſique de l'Harmonie eſt un, comme nous venons de le voir, & ſe réſout dans la proportion harmonique. Or, ces deux propriétés conviennent au cercle; car nous verrons bientôt qu'on y retrouve les deux Unités extrêmes de la Monade & du Son; &, quant à la proportion harmonique, elle s'y trouve auſſi; puiſque dans quelque point C, (*Pl.* I. *Fig.* 9.) que l'on coupe inégalement le Diametre A B, le quarré de l'Ordonnée C D ſera moyen proportionnel harmonique entre les deux rectangles des parties A C & C B du Diametre par le rayon: propriété qui ſuffit pour établir la nature harmonique du Cercle. Car, bien que les Ordonnées ſoient moyennes géométriques entre

les parties du Diametre, les quarrés de ces Ordonnées étant moyens harmoniques entre les rectangles, leurs rapports représentent d'autant plus exactement ceux des Cordes sonores, que les rapports de ces Cordes ou des poids tendans sont aussi comme les quarrés, tandis que les Sons sont comme les racines.

Maintenant, du Diametre AB, (*Pl.* I. *Fig.* 10.) divisé selon la Série des fractions $\frac{1}{2}\,\frac{1}{3}\,\frac{1}{4}\,\frac{1}{5}\,\frac{1}{6}$, lesquelles sont en progression harmonique, soient tirées les Ordonnées C, CC; G, GG; c, cc; e, ee; & g, gg.

Le Diametre représente une Corde sonore, qui, divisée en mêmes raisons, donne les Sons indiqués dans l'exemple O de la même Planche, Figure 11.

Pour éviter les fractions, donnons 60 parties au Diametre, les Sections contiendront ces nombres entiers BC $= \frac{1}{2} =$ 30; BG $= \frac{1}{3} =$ 20; Bc $= \frac{1}{4} =$ 15; Be $= \frac{1}{5} =$ 12; Bg $= \frac{1}{6} =$ 10.

Des points où les Ordonnées coupent le Cercle, tirons de part & d'autre des Cordes aux deux extrémités du Diametre. La somme du quarré de chaque Corde & du quarré de la Corde correspondante, que j'appelle son complément, sera toujours égale au quarré du Diametre. Les quarrés des Cordes seront entr'eux comme les Absciffes correspondantes, par conséquent aussi en progression harmonique, & représenteront de même l'exemple O, à l'exception du premier Son.

Les quarrés des Complémens de ces mêmes Cordes seront entr'eux comme les Complémens des Absciffes au Diametre, par conséquent dans les raisons suivantes:

$$\overline{AC}^2 = \tfrac{1}{2} = 30.$$

$$\overline{AG}^2 = \tfrac{2}{3} = 40.$$

$$\overline{Ac}^2 = \tfrac{3}{4} = 45.$$

$$\overline{Ae}^2 = \tfrac{4}{5} = 48.$$

$$\overline{Ag}^2 = \tfrac{5}{6} = 50.$$

& repréſenteront les Sons de l'exemple P ; ſur lequel on doit remarquer en paſſant, que cet exemple, comparé au ſuivant Q & au précédent O, donne le fondement naturel de la regle des mouvemens contraires.

Les quarrés des Ordonnées feront au quarré 3600 du Diametre dans les raiſons ſuivantes :

$$\overline{A\ B}^2 = 1 = 3600.$$

$$\overline{C,CC}^2 = \tfrac{1}{4} = 900.$$

$$\overline{G,GG}^2 = \tfrac{2}{9} = 800.$$

$$\overline{c,\ cc}^2 = \tfrac{3}{16} = 675.$$

$$\overline{e,\ ee}^2 = \tfrac{4}{25} = 576.$$

$$\overline{g,\ gg}^2 = \tfrac{5}{36} = 500.$$

& repréſenteront les Sons de l'exemple Q.

Or, cette derniere Série, qui n'a point d'homologue dans les divisions du Diametre, & sans laquelle on ne sauroit pourtant compléter le *Système* harmonique, montre la nécessité de chercher dans les propriétés du Cercle les vrais fondemens du *Système*, qu'on ne peut trouver, ni dans la ligne droite, ni dans les seuls nombres abstraits.

Je passe à dessein toutes les autres propositions de M. Tartini sur la nature arithmétique, harmonique & géométrique du Cercle, de même que sur les bornes de la Série harmonique donnée par la raison sextuple; parce que ses preuves, énoncées seulement en chiffres, n'établissent aucune démonstration générale; que, de plus, comparant souvent des grandeurs hétérogenes, il trouve des proportions où l'on ne sauroit même voir de rapport. Ainsi, quand il croit prouver que le quarré d'une ligne est moyen proportionnel d'une telle raison, il ne prouve autre chose, sinon que tel nombre est moyen proportionnel entre deux tels autres nombres: car les surfaces & les nombres abstraits n'étant point de même nature, ne peuvent se comparer. M. Tartini sent cette difficulté, & s'efforce de la prévenir; on peut voir ses raisonnemens dans son Livre.

Cette théorie établie, il s'agit maintenant d'en déduire les faits donnés, & les regles de l'Art Harmonique.

L'Octave, qui n'engendre aucun Son fondamental, n'étant point essentielle à l'Harmonie, peut être retranchée des parties constitutives de l'Accord. Ainsi, l'Accord, réduit à sa plus grande simplicité, doit être considéré sans elle. Alors il est composé seulement de ces trois termes $1\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$, lesquels

ſont en proportion harmonique, & où les deux Monades $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$ ſont les ſeuls vrais élémens de l'Unité ſonore, qui porte le nom d'Accord parfait : car, la fraction $\frac{1}{4}$ eſt élément de l'Octave $\frac{1}{2}$, & la fraction $\frac{1}{6}$ eſt Octave de la Monade $\frac{1}{3}$.

Cet Accord parfait, 1 $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$, produit par une ſeule Corde & dont les termes ſont en proportion harmonique, eſt la loi générale de la Nature, qui ſert de baſe à toute la ſcience des Sons, loi que la Phyſique peut tenter d'expliquer, mais dont l'explication eſt inutile aux regles de l'Harmonie.

Les calculs des Cordes & des poids tendans ſervent à donner en nombre les rapports des Sons qu'on ne peut conſidérer comme des quantités qu'à la faveur de ces calculs.

Le troiſieme Son, engendré par le concours de deux autres, eſt comme le produit de leurs quantités ; & quand, dans une cathégorie commune, ce troiſieme Son ſe trouve toujours le même, quoiqu'engendré par des Intervalles différens, c'eſt que les produits des générateurs ſont égaux entr'eux.

Ceci ſe déduit manifeſtement des propoſitions précédentes.

Quel eſt, par exemple, le troiſieme Son qui réſulte de CB & de GB ? (*Pl.* I. *Fig.* 10.) C'eſt l'Uniſſon de CB. Pourquoi ? Parce que, dans les deux proportions harmoniques dont les quarrés des deux Ordonnées C, CC, & G, GG, ſont moyens proportionnels, les ſommes des extrêmes ſont égales entr'elles, & par conſéquent produiſent le même Son commun CB, ou C, CC.

En effet, la ſomme des deux rectangles de BC par C, CC, & de AC par C, CC eſt égale à la ſomme des deux rectangles

rectangles de BG par C, CC, & de GA par C, CC : car chacune de ces deux sommes est égale à deux fois le quarré du rayon. D'où il suit que le Son C, CC ou CB, doit être commun aux deux Cordes : or, ce Son est précisément la Note Q de l'exemple O.

Quelques Ordonnées que vous puissiez prendre dans le Cercle pour les comparer deux à deux, ou même trois à trois, elles engendreront toujours le même troisieme Son représenté par la Note Q ; parce que les rectangles des deux parties du Diametre par le rayon donneront toujours des sommes égales.

Mais l'Octave X Q n'engendre que des Harmoniques à l'aigu, & point de Son fondamental, parce qu'on ne peut élever d'Ordonnée sur l'extrémité du Diametre, & que par conséquent le Diametre & le rayon ne sauroient, dans leurs proportions harmoniques, avoir aucun produit commun.

Au lieu de diviser harmoniquement le Diametre par les fractions $\frac{1}{2}\,\frac{1}{3}\,\frac{1}{4}\,\frac{1}{5}\,\frac{1}{6}$, qui donnent le *Systême* naturel de l'Accord majeur; si on le divise arithmétiquement en six parties égales, on aura le *Systême* de l'Accord majeur renversé, & ce renversement donne exactement l'Accord mineur : car (*Pl.* I. *Fig.* 12.) une de ces parties donnera la Dix-neuvieme, c'est-à-dire, la double Octave de la Quinte; deux donneront la Douzieme, ou l'Octave de la Quinte; trois donneront l'Octave, quatre la Quinte & cinq la Tierce mineure.

Mais, si-tôt qu'unissant deux de ces Sons, on cherchera le troisieme Son qu'ils engendrent, ces deux Sons simultanées, au lieu du Son C, (*Figure* 13.) ne produiront

jamais pour Fondamentale, que le Son E b; ce qui prouve que, ni l'Accord mineur, ni son Mode, ne sont donnés par la Nature. Que si l'on fait consonner deux ou plusieurs Intervalles de l'Accord mineur, les Sons fondamentaux se multiplieront; &, relativement à ces Sons, on entendra plusieurs Accords majeurs à la fois, sans aucun Accord mineur.

Ainsi, par expérience faite en présence de huit célebres Professeurs de Musique, deux Hautbois & un Violon sonnant ensemble les Notes blanches marquées dans la Portée A, (*Pl.* G. *Fig.* 5.) on entendoit distinctement les Sons marqués en noir dans la même Figure; savoir, ceux qui sont marqués à part dans la Portée B pour les Intervalles qui sont au-dessus, & ceux marqués dans la Portée C, aussi pour les Intervalles qui sont au-dessus.

En jugeant de l'horrible cacophonie qui devoit résulter de cet ensemble, on doit conclure que toute Musique en Mode mineur seroit insupportable à l'oreille, si les Intervalles étoient assez justes & les Instrumens assez forts pour rendre les Sons engendrés aussi sensibles que les générateurs.

On me permettra de remarquer en passant, que l'inverse de deux Modes, marquée dans la Figure 13, ne se borne pas à l'Accord fondamental qui les constitue, mais qu'on peut l'étendre à toute la suite d'un Chant & d'une Harmonie qui, notée en sens direct dans le Mode majeur, lorsqu'on renverse le papier & qu'on met des clefs à la fin des Lignes devenues le commencement, présente à rebours une autre suite de Chant & d'Harmonie en Mode mineur, exactement

inverse de la premiere où les Basses deviennent les Dessus, & *vice versâ.* C'est ici la Clef de la maniere de composer ces doubles Canons dont j'ai parlé au mot *Canon.* M. Serre, ci-devant cité, lequel a très-bien exposé dans son Livre cette curiosité harmonique, annonce une Symphonie de cette espece, composée par M. de Morambert, qui avoit dû la faire graver: c'étoit mieux fait assurément que de la faire exécuter. Une composition de cette nature doit être meilleure à présenter aux yeux qu'aux oreilles.

Nous venons de voir que de la division harmonique du Diametre résulte le Mode majeur, & de la division arithmétique le Mode mineur. C'est d'ailleurs un fait connu de tous les Théoriciens, que les rapports de l'Accord mineur se trouvent dans la division arithmétique de la Quinte. Pour trouver le premier fondement du Mode mineur dans le *Système* harmonique, il suffit donc de montrer dans ce *Système* la division arithmétique dans la Quinte.

Tout le *Système* harmonique est fondé sur la raison double, rapport de la Corde entiere à son Octave, ou du Diametre au rayon; & sur la raison sesqui-altere qui donne le premier Son harmonique ou fondamental auquel se rapportent tous les autres.

Or, si, (*Pl.* I. *Fig.* 11.) dans la raison double on compare successivement la deuxieme Note G, & la troisieme F de la Série P au Son fondamental Q, & à son Octave grave qui est la Corde entiere, on trouvera que la premiere est moyenne harmonique, & la seconde moyenne arithmétique entre ces deux termes.

De même, si dans la raison sesqui-altere on compare successivement la quatrieme Note *e*, & la cinquieme *e b* de la même Série à la Corde entiere & à sa Quinte G, on trouvera que la quatrieme *e* est moyenne harmonique, & la cinquieme *e b* moyenne arithmétique entre les deux termes de cette Quinte. Donc le Mode mineur étant fondé sur la division arithmétique de la Quinte, & la Note *e b*, prise dans la Série des Complémens du *Systême* harmonique donnant cette division, le Mode mineur est fondé sur cette Note dans le *Systême* harmonique.

Après avoir trouvé toutes les Consonnances dans la division harmonique du Diametre donnée par l'exemple O, le Mode majeur dans l'ordre direct de ses Consonnances, le Mode mineur dans leur ordre rétrograde, & dans leurs Complémens représentés par l'exemple P, il nous reste à examiner le troisieme exemple Q, qui exprime en Notes les rapports des quarrés des Ordonnées, & qui donne le *Systême* des Dissonances.

Si l'on joint, par Accords simultanées, c'est-à-dire par Consonnances, les Intervalles successifs de l'exemple O, comme on a fait dans la *Figure* 8. *même Planche*, l'on trouvera que quarrer les Ordonnées c'est doubler l'Intervalle qu'elles représentent. Ainsi, ajoutant un troisieme Son qui représente le quarré, ce Son ajouté doublera toujours l'Intervalle de la Consonnance, comme on le voit *Figure* 4. *de la Planche* G.

Ainsi, (*Pl.* I. *Fig.* 11.) la premiere Note K de l'exemple Q double l'Octave, premier Intervalle de l'exemple O; la

deuxieme Note L double la Quinte, ſecond Intervalle; la troiſieme Note M double la Quarte, troiſieme Intervalle, &c. & c'eſt ce doublement d'Intervalles qu'exprime la *Figure 4. de la Planche* G.

Laiſſant à part l'Octave du premier Intervalle, qui, n'engendrant aucun Son fondamental, ne doit point paſſer pour harmonique, la Note ajoutée L forme, avec les deux qui ſont au-deſſous d'elle, une proportion continue géométrique en raiſon ſeſqui-altere; & les ſuivantes, doublant toujours les Intervalles, forment auſſi toujours des proportions géométriques.

Mais les proportions & progreſſions harmonique & arithmétique qui conſtituent le *Syſtême* Conſonnant majeur & mineur ſont oppoſées, par leur nature, à la progreſſion géométrique; puiſque celle-ci réſulte eſſentiellement des mêmes rapports, & les autres de rapports toujours différens. Donc, ſi les deux proportions harmonique & arithmétique ſont Conſonnantes, la proportion géométrique ſera Diſſonante néceſſairement, &, par conſéquent, le *Syſtême* qui réſulte de l'exemple Q, ſera le *Syſtême* des Diſſonances. Mais ce *Syſtême* tiré des quarrés des Ordonnées eſt lié aux deux précédens tirés des quarrés des Cordes. Donc le *Syſtême* diſſonant eſt lié de même au *Syſtême* univerſel harmonique.

Il ſuit de-là, 1°. Que tout Accord ſera Diſſonant lorſqu'il contiendra deux Intervalles ſemblables, autres que l'Octave; ſoit que ces deux Intervalles ſe trouvent conjoints ou ſéparés dans l'Accord. 2°. Que de ces deux Intervalles, celui qui appartiendra au *Syſtême* harmonique ou arithmétique ſera

Consonnant, & l'autre Dissonant. Ainsi, dans les deux exemples S. T. d'Accords Dissonans, (*Pl.* G. *Fig.* 6.) les Intervalles G C & *c e* sont Consonnans, & les Intervalles C F & *e g* Dissonans.

En rapportant maintenant chaque terme de la Série Dissonante au Son fondamental ou engendré C de la Série harmonique, on trouvera que les Dissonances qui résulteront de ce rapport seront les suivantes, & les seules directes qu'on puisse établir sur le *Systême* harmonique.

I. La premiere est la Neuvieme ou double Quinte L. (*Fig.* 4.)

II. La seconde est l'Onzieme qu'il ne faut pas confondre avec la simple Quarte, attendu que la premiere Quarte ou Quarte simple G C, étant dans le *Systême* harmonique particulier, est Consonnante; ce que n'est pas la deuxieme Quarte ou Onzieme C M, étrangere à ce même *Systême.*

III. La troisieme est la Douzieme ou Quinte superflue que M. Tartini appelle *Accord de nouvelle invention*, ou parce qu'il en a le premier trouvé le principe, ou parce que l'Accord sensible sur la Médiante en Mode mineur, que nous appellons Quinte superflue, n'a jamais été admis en Italie à cause de son horrible dureté. (Voyez *Pl.* K. *Fig.* 3.) la pratique de cet Accord à la Françoise, & (*Figure* 5.) la pratique du même Accord à l'Italienne.

Avant que d'achever l'énumération commencée, je dois remarquer que la même distinction des deux Quartes, Consonnante & Dissonante, que j'ai faite ci-devant, se doit entendre de même des deux Tierces majeures de cet Accord & des deux Tierces mineures de l'Accord suivant.

IV. La quatrieme & derniere Diſſonance donnée par la Série eſt la Quatorzieme H, (*Pl.* G. *Fig.* 4.) c'eſt-à-dire, l'Octave de la Septieme; Quatorzieme qu'on ne réduit au ſimple que par licence & ſelon le droit qu'on s'eſt attribué dans l'uſage de confondre indifféremment les Octaves.

Si le *Syſtème* diſſonant ſe déduit du *Syſtème* harmonique, les regles de préparer & ſauver les Diſſonances ne s'en déduiſent pas moins, & l'on voit, dans la Série harmonique & conſonnante, la préparation de tous les Sons de la Série arithmétique. En effet, comparant les trois Séries O. P. Q. on trouve toujours dans la progreſſion ſucceſſive des Sons de la Série O, non-ſeulement, comme on vient de voir, les raiſons ſimples, qui, doublées, donnent les Sons de la Série Q, mais encore les mêmes Intervalles que forment entr'eux les Sons des deux P & Q. De ſorte que la Série O prépare toujours antérieurement ce que donnent enſuite les deux Séries P & Q.

Ainſi, le premier Intervalle de la Série O, eſt celui de la Corde à vide à ſon Octave, & l'Octave eſt auſſi l'Intervalle ou Accord que donne le premier Son de la Série Q, comparé au premier Son de la Série P.

De même, le ſecond Intervalle de la Série O, (comptant toujours de la Corde entiere) eſt une Douzieme; l'Intervalle ou Accord du ſecond Son de la Série Q, comparé au ſecond Son de la Série P, eſt auſſi une Douzieme. Le troiſieme, de part & d'autre, eſt une double Octave; & ainſi de ſuite.

De plus, ſi l'on compare la Série P à la Corde entiere, (*Pl.* K. *Fig.* 6.) on trouvera exactement les mêmes Inter-

valles que donne antérieurement la Série O, ſavoir Octave, Quinte, Quarte, Tierce majeure, & Tierce mineure.

D'où il ſuit que la Série harmonique particuliere donne avec préciſion, non-ſeulement l'exemplaire & le modele des deux Séries arithmétique & géométrique, qu'elle engendre, & qui completent avec elle le Syſtême harmonique univerſel; mais auſſi preſcrit à l'une l'ordre de ſes Sons, & prépare à l'autre l'emploi de ſes Diſſonances.

Cette préparation, donnée par la Série harmonique, eſt exactement la même qui eſt établie dans la pratique : car la Neuvieme, doublée de la Quinte, ſe prépare auſſi par un mouvement de Quinte; l'Onzieme, doublée de la Quarte, ſe prépare par un mouvement de Quarte; la Douzieme ou Quinte ſuperflue, doublée de la Tierce majeure, ſe prépare par un mouvement de Tierce majeure; enfin la Quatorzieme ou la Fauſſe-Quinte, doublée de la Tierce mineure, ſe prépare auſſi par un mouvement de Tierce mineure.

Il eſt vrai qu'il ne faut pas chercher ces préparations dans des marches appellées fondamentales dans le Syſtême de M. Rameau, mais qui ne ſont pas telles dans celui de M. Tartini; & il eſt vrai encore qu'on prépare les mêmes Diſſonances de beaucoup d'autres manieres, ſoit par des Renverſemens d'Harmonie, ſoit par des Baſſes ſubſtituées; mais tout découle toujours du même principe, & ce n'eſt pas ici le lieu d'entrer dans le détail des regles.

Celle de réſoudre & ſauver les Diſſonances naît du même principe que leur préparation : car comme chaque Diſſonance eſt préparée par le rapport antécédent du *Syſtême* harmonique,

que,

que, de même elle est sauvée par le rapport conséquent du même *Systême*.

Ainsi, dans la Série harmonique le rapport $\frac{2}{3}$ ou le progrès de Quinte étant celui dont la Neuvieme est préparée & doublée, le rapport suivant $\frac{3}{4}$ ou progrès de Quarte, est celui dont cette même Neuvieme doit être sauvée : la Neuvieme doit donc descendre d'un degré pour venir chercher dans la Série harmonique l'Unisson de ce deuxieme progrès, & par conséquent l'Octave du Son fondamental. (*Pl.* G. *Fig.* 7.)

En suivant la même méthode, on trouvera que l'Onzieme F doit descendre de même d'un Degré sur l'Unisson E de la Série harmonique selon le rapport correspondant $\frac{4}{5}$, que la Douzieme ou Quinte superflue G Dièse doit redescendre sur le même G naturel selon le rapport $\frac{5}{6}$; où l'on voit la raison jusqu'ici tout-à-fait ignorée, pourquoi la Basse doit monter pour préparer les Dissonances, & pourquoi le Dessus doit descendre pour les sauver. On peut remarquer aussi que la Septieme qui, dans le Systême de M. Rameau, est la premiere & presque l'unique Dissonance, est la derniere en rang dans celui de M. Tartini; tant il faut que ces deux Auteurs soient opposés en toute chose!

Si l'on a bien compris les générations & analogies des trois Ordres ou Systêmes, tous fondés sur le premier, donné par la nature, & tous représentés par les parties du cercle ou par leurs puissances, on trouvera 1°. Que le *Systême* harmonique particulier, qui donne le Mode majeur, est produit par la division sextuple en progression harmonique du Diametre ou de la Corde entiere, considérée comme l'unité.

2°. Que le *Syſtême* arithmétique, d'où réſulte le Mode mineur, eſt produit par la Série arithmétique des Complémens, prenant le moindre terme pour l'unité, & l'élevant de terme en terme juſqu'à la raiſon ſextuple, qui donne enfin le Diametre ou la Corde entiere. 3°. Que le *Syſtême* géométrique ou diſſonant eſt auſſi tiré du *Syſtême* harmonique particulier, en doublant la raiſon de chaque Intervalle; d'où il ſuit que le *Syſtême* harmonique du Mode majeur, le ſeul immédiatement donné par la nature, ſert de principe & de fondement aux deux autres.

Par ce qui a été dit juſqu'ici, on voit que le *Syſtême* harmonique n'eſt point compoſé de parties qui ſe réuniſſent pour former un tout; mais qu'au contraire, c'eſt de la diviſion du tout ou de l'unité intégrale que ſe tirent les parties; que l'Accord ne ſe forme point des Sons, mais qu'il les donne; & qu'enfin par-tout où le Syſtême harmonique a lieu, l'Harmonie ne dérive point de la Mélodie, mais la Mélodie de l'Harmonie.

Les élémens de la Mélodie diatonique ſont contenus dans les Degrés ſucceſſifs de l'Echelle ou Octave commune du Mode majeur commençant par C, de laquelle ſe tire auſſi l'Echelle du Mode mineur commençant par A.

Cette Echelle n'étant pas exactement dans l'ordre des aliquotes, n'eſt pas non plus celle que donne les diviſions naturelles des Cors, Trompettes marines & autres Inſtrumens ſemblables; comme on peut le voir dans la *Figure* 1. de la *Planche* K. par la comparaiſon de ces deux Echelles; comparaiſon qui montre en même tems la cauſe des Tons faux

donnés par ces Inſtrumens. Cependant l'Echelle commune, pour n'être pas d'accord avec la Série des aliquotes, n'en a pas moins une origine phyſique & naturelle qu'il faut développer.

La portion de la premiere Série O, (*Pl.* I. *Fig.* 10.) qui détermine le *Syſtème* harmonique eſt la ſeſquialtere ou Quinte C G; c'eſt-à-dire l'Octave harmoniquement diviſée. Or, les deux termes qui correſpondent à ceux-là dans la Série P des Complémens, (*Fig.* 11.) ſont les Notes G F. Ces deux Cordes ſont moyennes, l'une harmonique, & l'autre arithmétique entre la Corde entiere & ſa moitié, ou entre le Diametre & le rayon, & ces deux moyennes G & F ſe rapportant toutes deux à la même Fondamentale, déterminent le Ton & même le Mode, puiſque la proportion harmonique y domine & qu'elles paroiſſent avant la génération du Mode mineur: n'ayant donc d'autre loi que celle qui eſt déterminée par la Série harmonique dont elles dérivent, elles doivent en porter l'une & l'autre le caractere; ſavoir, l'Accord parfait majeur compoſé de Tierce majeure & de Quinte.

Si donc on rapporte & range ſucceſſivement, ſelon l'ordre le plus rapproché, les Notes qui conſtituent ces trois Accords, on aura très-exactement, tant en Notes muſicales qu'en rapports numériques, l'Octave ou Echelle diatonique ordinaire rigoureuſement établie.

En Notes, la choſe eſt évidente par la ſeule opération.

En rapports numériques, cela ſe prouve preſque auſſi facilement : car ſuppoſant 360 pour la longueur de la Corde entiere, ces trois Notes C, G, F, ſeront comme 180, 240, 270; leurs Accords ſeront comme dans la *Figure* 8. *Planche*

G, & l'Echelle entiere qui s'en déduit, ſera dans les rapports marqués *Planche* K. *Figure* 2; où l'on voit que tous les Intervalles ſont juſtes, excepté l'Accord parfait D F A, dans lequel la Quinte D A eſt foible d'un Comma de même que la Tierce mineure D F, à cauſe du *Ton* mineur D E; mais dans tout *Syſtême* ce défaut ou l'équivalent eſt inévitable.

Quant aux autres altérations que la néceſſité d'employer les mêmes touches en divers Tons introduit dans notre Echelle, voyez TEMPÉRAMENT.

L'Echelle une fois établie, le principal uſage des trois Notes C, G, F, dont elle eſt tirée, eſt la formation des Cadences qui, donnant un progrès de Notes fondamentales de l'une à l'autre, ſont la Baſſe de toute la Modulation. G, étant moyen harmonique, & F moyen arithmétique entre les deux termes de l'Octave, le paſſage du moyen à l'extrême forme une Cadence qui tire ſon nom du moyen qui la produit. G C eſt donc une Cadence harmonique, F C une Cadence arithmétique, & l'on appelle Cadence mixte celle qui, du moyen arithmétique paſſant au moyen harmonique, ſe compoſe des deux avant de ſe réſoudre ſur l'extrême. (*Pl.* K. *Fig.* 4.)

De ces trois Cadences, l'harmonique eſt la principale & la premiere en ordre : ſon effet eſt d'une Harmonie mâle, forte & terminant un ſens abſolu. L'arithmétique eſt foible, douce, & laiſſe encore quelque choſe à deſirer. La Cadence mixte ſuſpend le ſens & produit à-peu-près l'effet du point interrogatif & admiratif.

De la ſucceſſion naturelle de ces trois Cadences telle qu'on

la voit même *Planche*, *Figure 7*, résulte exactement la Basse-fondamentale de l'Echelle; & de leurs divers entrelacemens se tire la maniere de traiter un Ton quelconque, & d'y moduler une suite de Chants; car chaque Note de la Cadence est supposée porter l'Accord parfait, comme il a été dit ci-devant.

A l'égard de ce qu'on appelle *la Regle de l'Octave*, (voy. ce mot), il est évident que, quand même on admettroit l'Harmonie qu'elle indique pour pure & réguliere, comme on ne la trouve qu'à force d'art & de déductions, elle ne peut jamais être proposée en qualité de principe & de loi générale.

Les Compositeurs du quinzieme siecle, excellens Harmonistes pour la plupart, employoient toute l'Echelle comme Basse-fondamentale d'autant d'Accords parfaits qu'elle avoit de Notes, excepté la Septieme, à cause de la Quinte fausse; & cette Harmonie bien conduite eût fait un fort grand effet, si l'Accord parfait sur la Médiante n'eût été rendu trop dur par ses deux fausses Relations avec l'Accord qui le précede & avec celui qui le suit. Pour rendre cette suite d'Accords parfaits aussi pure & douce qu'il est possible, il faut la réduire à cette autre Basse-fondamentale, (*Fig. 8.*) qui fournit, avec la précédente, une nouvelle source de variétés.

Comme on trouve dans cette formule deux Accords parfaits en Tierce mineure, savoir, D & A, il est bon de chercher l'analogie que doivent avoir entr'eux les *Tons* majeurs & mineurs dans une Modulation réguliere.

Considérons (*Pl.* I. *Fig.* 11.) la Note *e b* de l'exemple P unie aux deux Notes correspondantes des exemples O & Q:

prise pour fondamentale, elle se trouve ainsi base ou fondement d'un Accord en Tierce majeure ; mais prise pour moyen arithmétique entre la Corde entiere & sa Quinte, comme dans l'exemple X, (*Fig.* 13.) elle se trouve alors Médiante ou seconde base du Mode mineur; ainsi cette même Note considérée sous deux rapports différens, & tous deux déduits du *Systême*, donne deux Harmonies : d'où il suit que l'Echelle du Mode majeur est d'une Tierce mineure au-dessus de l'Echelle analogue du Mode mineur. Ainsi le Mode mineur analogue à l'Echelle d'*ut* est celui de *la*, & le Mode mineur analogue à celui de *fa* est celui de *re*. Or, *la* & *re* donnent exactement, dans la Basse-fondamentale de l'Echelle diatonique, les deux Accords mineurs analogues aux deux Tons d'*ut* & de *fa* déterminés par les deux Cadences harmoniques d'*ut* à *fa* & de *sol* à *ut*. La Basse-fondamentale où l'on fait entrer ces deux Accords est donc aussi réguliere & plus variée que la précédente, qui ne renferme que l'Harmonie du Mode majeur.

A l'égard des deux dernieres Dissonances N & R de l'exemple Q, comme elles sortent du Genre Diatonique, nous n'en parlerons que ci-après.

L'origine de la Mesure, des Périodes, des Phrases & de tout Rhythme musical, se trouve aussi dans la génération des Cadences, dans leur suite naturelle, & dans leurs diverses combinaisons. Premiérement, le moyen étant homogene à son extrême, les deux membres d'une Cadence doivent, dans leur premiere simplicité, être de même nature & de valeurs égales : par conséquent les huit Notes qui forment les

quatre Cadences, Basse-fondamentale de l'Echelle, sont égales entr'elles, & formant aussi quatre Mesures égales, une pour chaque Cadence, le tout donne un sens complet & une période harmonique. De plus, comme tout le *Systême* harmonique est fondé sur la raison double & sur la sesquialtere, qui, à cause de l'Octave, se confond avec la raison triple; de même toute Mesure bonne & sensible se résout en celle à deux Tems ou en celle à trois: tout ce qui est au-delà, souvent tenté & toujours sans succès, ne pouvant produire aucun bon effet.

Des divers fondemens d'Harmonie donnés par les trois sortes de Cadences, & des diverses manieres de les entrelacer, naît la variété des sens, des phrases & de toute la Mélodie dont l'habile Musicien exprime toute celle des phrases du discours, & ponctue les Sons aussi correctement que le Grammairien les paroles. De la Mesure donnée par les Cadences résulte aussi l'exacte expression de la prosodie & du Rhythme: car comme la syllabe breve s'appuie sur la longue, de même la Note qui prépare la cadence en levant s'appuie & pose sur la Note qui la résout en frappant; ce qui divise les Tems en forts & en foibles, comme les syllabes en longues & en breves: cela montre comment on peut, même en observant les quantités, renverser la prosodie & tout mesurer à contre-tems, lorsqu'on frappe les syllabes breves & qu'on leve les longues, quoiqu'on croye observer leurs durées relatives & leurs valeurs musicales.

L'usage des Notes dissonantes par Degrés conjoints dans les Tems foibles de la Mesure, se déduit aussi des

principes établis ci-dessus : car supposons l'Echelle diatonique & mesurée, marquée *Fig.* 9 *Pl.* K. il est évident que la Note soutenue ou rebattue dans la Basse X, au lieu des Notes de la Basse Z, n'est ainsi tolérée que parce que, revenant toujours dans les Tems forts, elle échappe aisément à notre attention dans les Tems foibles, & que les Cadences dont elle tient lieu n'en sont pas moins supposées; ce qui ne pourroit être si les Notes dissonantes changeoient de lieu & se frappoient sur les Tems forts.

Voyons maintenant quels Sons peuvent être ajoutés ou substitués à ceux de l'Echelle diatonique, pour la formation des Genres Chromatique & Enharmonique.

En insérant dans leur ordre naturel les Sons donnés par la Série des Dissonances, on aura premiérement la Note *sol* Dièse N. (*Pl.* I. *Fig.* 11.) qui donne le Genre Chromatique & le passage régulier du Ton majeur d'*ut* à son mineur correspondant *la.* (Voyez *Pl.* K. *Fig.* 10.)

Puis on a la Note R ou *si* Bémol, laquelle, avec celle dont je viens de parler, donne le Genre Enharmonique. (*Fig.* 11.)

Quoique, eu égard au Diatonique, tout le *Système* harmonique soit, comme on a vu, renfermé dans la raison sextuple; cependant les divisions ne sont pas tellement bornées à cette étendue qu'entre la Dix-neuvieme ou triple Quinte $\frac{1}{6}$, & la Vingt-deuxieme ou quadruple Octave $\frac{1}{8}$, on ne puisse encore insérer une moyenne harmonique $\frac{1}{7}$ prise dans l'ordre des aliquotes, donnée d'ailleurs par la Nature dans les Cors-de-chasse & Trompettes marines, & d'une intonation très-facile sur le Violon.

Ce

Ce terme $\frac{1}{7}$, qui divise harmoniquement l'Intervalle de la Quarte *sol ut* ou $\frac{6}{8}$, ne forme pas avec le *sol* une Tierce mineure juste, dont le rapport seroit $\frac{5}{6}$, mais un Intervalle un peu moindre, dont le rapport est $\frac{6}{7}$; de sorte qu'on ne sauroit exactement l'exprimer en Note; car le *la* Dièse est déjà trop fort : nous le représenterons par la Note *si* précédée du signe ♭ *(sic)*, un peu différent du Bémol ordinaire.

L'Echelle augmentée, ou, comme disoient les Grecs, le Genre épaissi de ces trois nouveaux Sons placés dans leur rang, sera donc comme l'exemple 12, *Planche* K. Le tout pour le même Ton, ou du moins pour les Tons naturellement analogues.

De ces trois Sons ajoutés, dont, comme le fait voir M. Tartini, le premier constitue le Genre Chromatique, & le troisieme l'Enharmonique, le *sol* Dièse & le *si* Bémol sont dans l'ordre des Dissonances : mais le *si* ♭ *(sic)* ne laisse pas d'être Consonnant, quoiqu'il n'appartienne pas au Genre Diatonique, étant hors de la progression sextuple qui renferme & détermine ce Genre : car puisqu'il est immédiatement donné par la Série harmonique des aliquotes, puisqu'il est moyen harmonique entre la Quinte & l'Octave du Son fondamental, il s'ensuit qu'il est Consonnant comme eux, & n'a pas besoin d'être ni préparé ni sauvé; c'est aussi ce que l'oreille confirme parfaitement dans l'emploi régulier de cette espece de Septieme.

A l'aide de ce nouveau Son, la Basse de l'Echelle diatonique retourne exactement sur elle-même, en descendant,

ſelon la nature du cercle qui la repréſente ; & la Quatorzieme ou Septieme redoublée ſe trouve alors ſauvée réguliérement par cette Note ſur la Baſſe-tonique ou fondamentale, comme toutes les autres Diſſonances.

Voulez-vous, des principes ci-devant poſés, déduire les regles de la Modulation, prenez les trois Tons majeurs relatifs, *ut*, *ſol*, *fa*, & les trois Tons mineurs analogues, *la*, *mi*, *re* ; vous aurez ſix Toniques, & ce ſont les ſeules ſur leſquelles on puiſſe moduler en ſortant du Ton principal ; Modulations qu'on entrelace à ſon choix, ſelon le caractere du Chant & l'expreſſion des paroles : non, cependant, qu'entre ces Modulations il n'y en ait de préférables à d'autres ; même ces préférences, trouvées d'abord par le ſentiment, ont auſſi leurs raiſons dans les principes, & leurs exceptions, ſoit dans les impreſſions diverſes que veut faire le Compoſiteur, ſoit dans la liaiſon plus ou moins grande qu'il veut donner à ſes phraſes. Par exemple, la plus naturelle & la plus agréable de toutes les Modulations en Mode majeur, eſt celle qui paſſe de la Tonique *ut* au Ton de ſa Dominante *ſol* ; parce que le Mode majeur étant fondé ſur des diviſions harmoniques, & la Dominante diviſant l'Octave harmoniquement, le paſſage du premier terme au moyen eſt le plus naturel. Au contraire, dans le Mode mineur *la*, fondé ſur la proportion arithmétique, le paſſage au Ton de la quatrieme Note *re*, qui diviſe l'Octave arithmétiquement, eſt beaucoup plus naturel que le paſſage au Ton *mi* de la Dominante, qui diviſe harmoniquement la même Octave ; & ſi l'on y regarde attentivement, on trouvera

que les Modulations plus ou moins agréables dépendent toutes des plus grands ou moindres rapports établis dans ce *Système.*

Examinons maintenant les Accords ou Intervalles particuliers au Mode mineur, qui se déduisent des Sons ajoutés à l'Echelle. (*Pl.* I. *Fig.* 12.)

L'analogie entre les deux Modes donne les trois Accords marqués *Fig.* 14. de la *Planche* K. dont tous les Sons ont été trouvés Consonnans dans l'établissement du Mode majeur. Il n'y a que le Son ajouté *g* ♯ dont la Consonnance puisse être disputée.

Il faut remarquer d'abord que cet Accord ne se résout point en l'Accord dissonant de Septieme diminuée qui auroit *sol* Dièse pour Basse, parce qu'outre la Septieme diminuée *sol* Dièse & *fa* naturel, il s'y trouve encore une Tierce diminuée *sol* Dièse & *si* Bémol, qui rompt toute proportion; ce que l'expérience confirme par l'insurmontable rudesse de cet Accord. Au contraire, outre que cet arrangement de Sixte superflue plaît à l'oreille & se résout très-harmonieusement, M. Tartini prétend que l'Intervalle est réellement bon, régulier & même consonnant. 1°. Parce que cette Sixte est à très-peu près Quatrieme harmonique aux trois Notes *Bb*, *d*, *f*, représentées par les fractions $\frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6}$, dont $\frac{1}{7}$ est la Quatrieme proportionnelle harmonique exacte. 2°. Parce que cette même Sixte est à très-peu-près moyenne harmonique de la Quarte *fa*, *si* Bémol, formée par la Quinte du Son fondamental & par son Octave. Que si l'on emploie en cette occasion la Note marquée *sol* Dièse plutôt que la Note marquée

la Bémol, qui ſemble être le vrai moyen harmonique; c'eſt non-ſeulement que cette diviſion nous rejetteroit fort loin du Mode, mais encore que cette même Note *la* Bémol n'eſt moyenne harmonique qu'en apparence; attendu que la Quarte *fa*, *ſi* Bémol, eſt altérée & trop foible d'un Comma; de ſorte que *ſol* Dièſe, qui a un moindre rapport à *fa*, approche plus du vrai moyen harmonique que *la* Bémol, qui a un plus grand rapport au même *fa*.

Au reſte, on doit obſerver que tous les Sons de cet Accord qui ſe réuniſſent ainſi en une Harmonie réguliere & ſimultanée, ſont exactement les quatre mêmes Sons fournis ci-devant dans la Série diſſonante Q par les complémens des diviſions de la Sextuple harmonique : ce qui ferme, en quelque maniere, le cercle harmonieux, & confirme la liaiſon de toutes les parties du *Syſtême*.

A l'aide de cette Sixte & de tous les autres Sons que la proportion harmonique & l'analogie fourniſſent dans le Mode mineur, on a un moyen facile de prolonger & varier aſſez long-tems l'Harmonie ſans ſortir du Mode, ni même employer aucune véritable Diſſonance; comme on peut le voir dans l'exemple de Contre-point donné par M. Tartini & dans lequel il prétend n'avoir employé aucune Diſſonance, ſi ce n'eſt la Quarte-&-Quinte finale.

Cette même Sixte ſuperflue a encore des uſages plus importans & plus fins dans les Modulations détournées par des paſſages enharmoniques, en ce qu'elle peut ſe prendre indifféremment dans la pratique pour la Septieme bémoliſée par le ſigne ♭, de laquelle cette Sixte diéſée differe très-peu

dans le calcul & point du tout sur le Clavier. Alors cette Septieme ou cette Sixte, toujours consonnante, mais marquée tantôt par Dièse & tantôt par Bémol, selon le Ton d'où l'on sort, & celui où l'on entre, produit dans l'Harmonie d'apparentes & subites métamorphoses, dont, quoique régulieres dans ce *Systême*, le Compositeur auroit bien de la peine à rendre raison dans tout autre ; comme on peut le voir dans les exemples I, II, III, de la *Planche* M, surtout dans celui marqué +, où le *fa* pris pour naturel, & formant une Septieme apparente qu'on ne sauve point, n'est au fond qu'une Sixte superflue formée par un *mi* Dièse sur le *sol* de la Basse ; ce qui rentre dans la rigueur des regles. Mais il est superflu de s'étendre sur ces finesses de l'Art, qui n'échappent pas aux grands Harmonistes, & dont les autres ne feroient qu'abuser en les employant mal-à-propos. Il suffit d'avoir montré que tout se tient par quelque côté, & que le vrai *Systême* de la Nature mene aux plus cachés détours de l'Art.



T.

T. Cette lettre s'écrit quelquefois dans les Partitions pour déſigner la Partie de la Taille, lorſque cette Taille prend la place de la Baſſe & qu'elle eſt écrite ſur la même Portée, la Baſſe gardant le Tacet.

Quelquefois dans les Parties de Symphonie le T ſignifie *Tous* ou *Tutti*, & eſt oppoſé à la lettre S, ou au mot *Seul* ou *Solo*, qui alors doit néceſſairement avoir été écrit auparavant dans la même Partie.

TA. L'une des quatre ſyllabes avec leſquelles les Grecs ſolfioient la Muſique. (Voyez Solfier.)

TABLATURE. Ce mot ſignifioit autrefois la totalité des ſignes de la Muſique ; de ſorte que, qui connoiſſoit bien la Note & pouvoit chanter à livre ouvert, étoit dit ſavoir la *Tablature*.

Aujourd'hui le mot *Tablature* ſe reſtreint à une certaine maniere de noter par lettres, qu'on emploie pour les Inſtrumens à Cordes qui ſe touchent avec les doigts, tels que le Luth, la Guitare, le Ciſtre, & autrefois le Théorbe & la Viole.

Pour noter en *Tablature*, on tire autant de lignes paralleles que l'Inſtrument a de Cordes. On écrit enſuite ſur ces lignes des lettres de l'alphabet, qui indiquent les diverſes poſitions des doigts ſur la Corde de ſemi-Ton en ſemi-Ton. La lettre *a* indique la Corde à vide, *b* indique la premiere Poſition, *c* la ſeconde, *d* la troiſieme, &c.

A l'égard des valeurs des Notes, on les marque par des Notes ordinaires de valeurs ſemblables, toutes placées ſur une même ligne, parce que ces Notes ne ſervent qu'à marquer la valeur & non le Degré. Quand les valeurs ſont toujours ſemblables, c'eſt-à-dire, que la maniere de ſcander les Notes eſt la même dans toutes les Meſures, on ſe contente de la marquer dans la premiere, & l'on ſuit.

Voilà tout le myſtere de la *Tablature*, lequel achevera de s'éclaircir par l'inſpection de la *Figure* 4 *Planche* M. où j'ai noté le premier couplet des *folies d'Eſpagne* en *Tablature* pour la Guitare.

Comme les Inſtrumens pour leſquels on employoit la *Tablature* ſont la plupart hors d'uſage, & que, pour ceux dont on joue encore, on a trouvé la Note ordinaire plus commode, la *Tablature* eſt preſque entiérement abandonnée, ou ne ſert qu'aux premieres leçons des écoliers.

TABLEAU. Ce mot s'emploie ſouvent en Muſique pour déſigner la réunion de pluſieurs objets formant un tout peint par la Muſique imitative. *Le* Tableau *de cet Air eſt bien deſſiné ; ce Chœur fait* Tableau ; *cet Opéra eſt plein de* Tableaux *admirables.*

TACET. Mot latin qu'on emploie dans la Muſique pour indiquer le ſilence d'une Partie. Quand, dans le cours d'un morceau de Muſique, on veut marquer un ſilence d'un certain tems, on l'écrit avec des *Bâtons* ou des *Pauſes* : (Voy. ces mots.) Mais quand quelque Partie doit garder le ſilence durant un morceau entier, on exprime cela par le mot *Tacet* écrit dans cette Partie au-deſſus du nom de l'Air ou des premieres Notes du Chant.

TAILLE anciennement TENOR. La ſeconde des quatre Parties de la Muſique, en comptant du grave à l'aigu. C'eſt la Partie qui convient le mieux à la voix d'homme la plus commune; ce qui fait qu'on l'appelle auſſi *Voix humaine* par excellence.

La *Taille* ſe diviſe quelquefois en deux autres Parties; l'une plus élevée, qu'on appelle *Premiere* ou *haute-Taille*; l'autre plus baſſe, qu'on appelle *Seconde* ou *baſſe-Taille.* Cette derniere eſt en quelque maniere une Partie mitoyenne ou commune entre la *Taille* & la Baſſe & s'appelle auſſi, à cauſe de cela, *Concordant.* (Voyez PARTIES.)

On n'emploie preſqu'aucun rolle de *Taille* dans les Opéra François: au contraire les Italiens préferent dans les leurs le *Tenor* à la Baſſe, comme une Voix plus flexible, auſſi ſonore, & beaucoup moins dure.

TAMBOURIN. Sorte de Danſe fort à la mode aujourd'hui ſur les Théâtres François. L'air en eſt très-gai & ſe bat à deux Tems vifs. Il doit être ſautillant & bien cadencé, à l'imitation du Flutet des Provençaux; & la Baſſe doit refrapper la même Note, à l'imitation du *Tambourin* ou *Galoubé*, dont celui qui joue du Flutet s'accompagne ordinairement.

TASTO SOLO. Ces deux mots Italiens écrits dans une Baſſe-continue, & d'ordinaire ſous quelque Point-d'Orgue, marquent que l'Accompagnateur ne doit faire aucun Accord de la main droite, mais ſeulement frapper de la gauche la Note marquée, & tout au plus ſon Octave, ſans y rien ajouter, attendu qu'il lui ſeroit preſque impoſſible de deviner

&

& ſuivre la tournure d'Harmonie ou les Notes de goût que le Compoſiteur fait paſſer ſur la Baſſe durant ce tems-là.

TÉ. L'une des quatre ſyllabes par leſquelles les Grecs ſolfient la Muſique. (Voyez SOLFIER,)

TEMPÉRAMENT. Opération par laquelle, au moyen d'une légere altération dans les Intervalles, faiſant évanouir la différence de deux Sons voiſins, on les confond en un, qui, ſans choquer l'oreille, forme les Intervalles reſpectifs de l'un & de l'autre. Par cette opération l'on ſimplifie l'Echelle en diminuant le nombre des Sons néceſſaires. Sans le *Tempérament*, au lieu de douze Sons ſeulement que contient l'Octave, il en faudroit plus de ſoixante pour moduler dans tous les Tons.

Sur l'Orgue, ſur le Clavecin, ſur tout autre Inſtrument à Clavier, il n'y a, & il ne peut gueres y avoir d'Intervalle parfaitement d'Accord que la ſeule Octave. La raiſon en eſt que trois Tierces majeures ou quatre Tierces mineures devant faire une Octave juſte, celles-ci la paſſent & les autres n'y arrivent pas. Car $\frac{5}{4} \times \frac{5}{4} \times \frac{5}{4} = \frac{125}{64} < \frac{128}{64} = \frac{2}{1}$; & $\frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} = \frac{1296}{625} > \frac{1250}{625} = \frac{2}{1}$. Ainſi l'on eſt contraint de renforcer les Tierces majeures & d'affoiblir les mineures pour que les Octaves & tous les autres Intervalles ſe correſpondent exactement, & que les mêmes touches puiſſent être employées ſous leurs divers rapports. Dans un moment je dirai comment cela ſe fait.

Cette néceſſité ne ſe fit pas ſentir tout-d'un-coup, on ne la reconnut qu'en perfectionnant le ſyſtême muſical. Pythagore, qui trouva le premier les rapports des Intervalles har-

moniques, prétendoit que ces rapports fussent observés dans toute la rigueur mathématique, sans rien accorder à la tolérance de l'oreille. Cette sévérité pouvoit être bonne pour son tems où toute l'étendue du systême se bornoit encore à un si petit nombre de Cordes. Mais comme la plupart des Instrumens des Anciens étoient composés de Cordes qui se touchoient à vide, & qu'il leur faloit, par conséquent, une Corde pour chaque Son, à mesure que le systême s'étendit, ils s'apperçurent que la regle de Pythagore, en trop multipliant les Cordes, empêchoit d'en tirer les usages convenables.

Aristoxène, disciple d'Aristote, voyant combien l'exactitude des calculs nuisoit aux progrès de la Musique & à la facilité de l'exécution, prit tout-d'un-coup l'autre extrémité; abandonnant presque entiérement le calcul, il s'en remit au seul jugement de l'oreille, & rejetta comme inutile tout ce que Pythagore avoit établi.

Cela forma dans la Musique deux sectes qui ont long-tems divisé les Grecs, l'une des Aristoxéniens, qui étoient les Musiciens de pratique; l'autre des Pythagoriciens, qui étoient les Philosophes. (Voyez ARISTOXÉNIENS & PYTHAGORICIENS.)

Dans la suite, Ptolomée & Dydyme, trouvant avec raison, que Pythagore & Aristoxène avoient donné dans deux excès également vicieux, & consultant à la fois les sens & la raison, travaillerent chacun de leur côté à la réforme de l'ancien systême diatonique. Mais comme ils ne s'éloignerent pas des principes établis pour la division du Tetracorde, &

que reconnoissant enfin la différence du *Ton* majeur au *Ton* mineur, ils n'oserent toucher à celui-ci pour le partager comme l'autre par une Corde chromatique en deux Parties réputées égales ; le systême demeura encore long-tems dans un état d'imperfection qui ne permettoit pas d'appercevoir le vrai principe du *Tempérament*.

Enfin vint Guy d'Arezzo qui refondit en quelque maniere la Musique & inventa, dit-on, le Clavecin. Or, il est certain que cet Instrument n'a pu exister, non plus que l'Orgue, que l'on n'ait en même tems trouvé le *Tempérament*, sans lequel il est impossible de les accorder, & il est impossible au moins que la premiere invention ait de beaucoup précédé la seconde ; c'est à-peu-près tout ce que nous en savons.

Mais quoique la nécessité du *Tempérament* soit connue depuis long-tems, il n'en est pas de même de la meilleure regle à suivre pour le déterminer. Le siecle dernier, qui fut le siecle des découvertes en tout genre, est le premier qui nous ait donné des lumieres bien nettes sur ce chapitre. Le P. Mersenne & M. Loulié ont fait des calculs ; M. Sauveur a trouvé des divisions qui fournissent tous les *Tempéramens* possibles ; enfin, M. Rameau, après tous les autres, a cru développer le premier la véritable théorie du *Tempérament*, & a même prétendu, sur cette théorie, établir comme neuve une pratique très-ancienne dont je parlerai dans un moment.

J'ai dit qu'il s'agissoit pour tempérer les Sons du Clavier, de renforcer les Tierces majeures, d'affoiblir les mineures,

& de distribuer ces altérations de maniere à les rendre le moins sensibles qu'il étoit possible. Il faut pour cela répartir sur l'Accord de l'Instrument, & cet Accord se fait ordinairement par Quintes ; c'est donc par son effet sur les Quintes que nous avons à considérer le *Tempérament.*

Si l'on accorde bien juste quatre Quintes de suite, comme *ut sol re la mi*, on trouvera que cette quatrieme Quinte *mi* fera, avec l'*ut* d'où l'on est parti, une Tierce majeure discordante, & de beaucoup trop forte ; & en effet ce *mi*, produit comme Quinte de *la*, n'est pas le même Son qui doit faire la Tierce majeure d'*ut*. En voici la preuve.

Le rapport de la Quinte est $\frac{2}{3}$ ou $\frac{1}{3}$, à cause des Octaves 1 & 2 prises l'une pour l'autre indifféremment. Ainsi la succession des Quintes formant une progression triple, donnera *ut* 1, *sol* 3, *re* 9, *la* 27, & *mi* 81.

Considérons à présent ce *mi* comme Tierce majeure d'*ut ;* son rapport est $\frac{4}{5}$ ou $\frac{1}{5}$, 4 n'étant que la double Octave d'1. Si d'Octave en Octave nous rapprochons ce *mi* du précédent, nous trouverons *mi* 5, *mi* 10, *mi* 20, *mi* 40, & *mi* 80. Ainsi la Quinte de *la* étant *mi* 81, & la Tierce majeure d'*ut* étant *mi* 80 ; ces deux *mi* ne sont pas le même, & leur rapport est $\frac{80}{81}$, qui fait précisément le Comma majeur.

Que si nous poursuivons la progression des Quintes jusqu'à la douzieme puissance qui arrive au *si* Dièse, nous trouverons que ce *si* excede l'*ut* dont il devroit faire l'unisson, & qu'il est avec lui dans le rapport de 531441 à 524288, rapport qui donne le Comma de Pythagore. De sorte que par le calcul précédent le *si* Dièse devroit excéder l'*ut* de trois

Comma majeurs ; & par celui-ci il l'excede ſeulement du Comma de Pythagore.

Mais il faut que le même Son *mi*, qui fait la Quinte de *la*, ſerve encore à faire la Tierce majeure d'*ut* ; il faut que le même *ſi* Dièſe, qui forme la douzieme Quinte de ce même *ut*, en faſſe auſſi l'Octave, & il faut enfin que ces différens Accords concourent à conſtituer le ſyſtême général ſans multiplier les Cordes. Voilà ce qui s'exécute au moyen du *Tempérament.*

Pour cela 1°. on commence par l'*ut* du milieu du Clavier, & l'on affoiblit les quatre premieres Quintes en montant, jusqu'à ce que la quatrieme *mi* faſſe la Tierce majeure bien juſte avec le premier Son *ut* ; ce qu'on appelle la premiere preuve. 2°. En continuant d'accorder par Quintes, dès qu'on eſt arrivé ſur les Dièſes, on renforce un peu les Quintes, quoique les Tierces en ſouffrent, & quand on eſt arrivé au *ſol* Dièſe, on s'arrête. Ce *ſol* Dièſe doit faire, avec le *mi*, une Tierce majeure juſte ou du moins ſouffrable ; c'eſt la ſeconde preuve. 3°. On reprend l'*ut* & l'on accorde les Quintes au grave ; ſavoir, *fa*, *ſi* Bémol, &c. foibles d'abord ; puis les renforçant par Degrés, c'eſt-à-dire, affoibliſſant les Sons juſqu'à ce qu'on ſoit parvenu au *re* Bémol, lequel, pris comme *ut* Dièſe, doit ſe trouver d'accord & faire Quinte avec le *ſol* Dièſe, auquel on s'étoit ci-devant arrêté ; c'eſt la troiſieme preuve. Les dernieres Quintes ſe trouveront un peu fortes, de même que les Tierces majeures ; c'eſt ce qui rend les Tons majeurs de *ſi* Bémol & de *mi* Bémol ſombres & même un peu durs. Mais cette dureté ſera ſup-

portable si la Partition est bien faite, & d'ailleurs ces Tierces, par leur situation, sont moins employées que les premieres, & ne doivent l'être que par choix.

Les Organistes & les Facteurs regardent ce *Tempérament* comme le plus parfait que l'on puisse employer. En effet, les Tons naturels jouissent par cette méthode de toute la pureté de l'Harmonie, & les Tons transposés, qui forment des modulations moins fréquentes, offrent de grandes ressources au Musicien quand il a besoin d'expressions plus marquées : car il est bon d'observer, dit M. Rameau, que nous recevons des impressions différentes des Intervalles à proportion de leurs différentes altérations. Par exemple, la Tierce majeure, qui nous excite naturellement à la joie, nous imprime jusqu'à des idées de fureur quand elle est trop forte ; & la Tierce mineure, qui nous porte à la tendresse & à la douceur, nous attriste lorsqu'elle est trop foible.

Les habiles Musiciens, continue le même Auteur, savent profiter à propos de ces différens effets des Intervalles, & font valoir, par l'expression qu'ils en tirent, l'altération qu'on y pourroit condamner.

Mais, dans sa *Génération harmonique*, le même M. Rameau tient un tout autre langage. Il se reproche sa condescendance pour l'usage actuel, & détruisant tout ce qu'il avoit établi auparavant, il donne une formule d'onze moyennes proportionnelles entre les deux termes de l'Octave, sur laquelle formule, il veut qu'on regle toute la succession du systême chromatique ; de sorte que ce systême résultant de douze semi-Tons parfaitement égaux, c'est une nécessité

que tous les Intervalles ſemblables qui en ſeront formés ſoient auſſi parfaitement égaux entr'eux.

Pour la pratique prenez, dit-il, telle touche du Clavecin qu'il vous plaira; accordez-en d'abord la Quinte juſte, puis diminuez-la ſi peu que rien : procédez ainſi d'une Quinte à l'autre, toujours en montant, c'eſt-à-dire, du grave à l'aigu, jusqu'à la derniere dont le Son aigu aura été le grave de la premiere; vous pouvez être certain que le Clavecin ſera bien d'accord.

Cette méthode que nous propoſe aujourd'hui M. Rameau, avoit déjà été propoſée & abandonnée par le fameux Couperin. On la trouve auſſi tout au long dans le P. Merſenne, qui en fait Auteur un nommé Gallé, & qui a même pris la peine de calculer les onze moyennes proportionnelles dont M. Rameau nous donne la formule algébrique.

Malgré l'air ſcientifique de cette formule, il ne paroît pas que la pratique qui en réſulte ait été juſqu'ici goûtée des Muſiciens ni des Facteurs. Les premiers ne peuvent ſe réſoudre à ſe priver de l'énergique variété qu'ils trouvent dans les diverſes affections des Tons qu'occaſionne le *Tempérament* établi. M. Rameau leur dit en vain qu'ils ſe trompent, que la variété ſe trouve dans l'entrelacement des Modes ou dans les divers Degrés des Toniques, & nullement dans l'altération des Intervalles; le Muſicien répond que l'un n'exclut pas l'autre, qu'il ne ſe tient pas convaincu par une aſſertion, & que les diverſes affections des Tons ne ſont nullement proportionnelles aux différens Degrés de leurs finales. Car, diſent-ils, quoiqu'il n'y ait qu'un ſemi-Ton de dif-

tance entre la finale de *re* & celle de *mi* Bémol, comme entre la finale de *la* & celle de *si* Bémol ; cependant la même Musique nous affectera très-différemment en A *la mi re* qu'en B *fa*, & en D *sol re* qu'en E *la fa ;* & l'oreille attentive du Musicien ne s'y trompera jamais, quand même le Ton général seroit haussé ou baissé d'un semi-Ton & plus; preuve évidente que la variété vient d'ailleurs que de la simple différente élévation de la Tonique.

A l'égard des Facteurs, ils trouvent qu'un Clavecin accordé de cette maniere n'est point aussi bien d'accord que l'assure M. Rameau. Les Tierces majeures leur paroissent dures & choquantes, & quand on leur dit qu'ils n'ont qu'à se faire à l'altération des Tierces comme ils s'étoient faits ci-devant à celle des Quintes, ils répliquent qu'ils ne conçoivent pas comment l'Orgue pourra se faire à supprimer les battemens qu'on y entend par cette maniere de l'accorder, ou comment l'oreille cessera d'en être offensée. Puisque par la nature des Consonnances la Quinte peut être plus altérée que la Tierce sans choquer l'oreille & sans faire des battemens, n'est-il pas convenable de jetter l'altération du côté où elle est le moins choquante, & de laisser plus justes, par préférence, les Intervalles qu'on ne peut altérer sans les rendre discordans ?

Le P. Mersenne assuroit qu'on disoit de son tems que les premiers qui pratiquerent sur le Clavier les semi-Tons, qu'il appelle *feintes*, accorderent d'abord toutes les Quintes à-peu-près selon l'Accord égal proposé par M. Rameau ; mais que leur oreille ne pouvant souffrir la discordance des Tierces majeures nécessairement trop fortes, ils tempérerent l'Accord

cord en affoibliffant les premieres Quintes pour baiffer les Tierces majeures. Il paroît donc que s'accoutumer à cette maniere d'Accord n'eft pas, pour une oreille exercée & fenfible, une habitude aifée à prendre.

Au refte, je ne puis m'empêcher de rappeller ici ce que j'ai dit au mot CONSONNANCE, fur la raifon du plaifir que les Confonnances font à l'oreille, tirée de la fimplicité des rapports. Le rapport d'une Quinte tempérée felon la méthode de M. Rameau eft celui-ci $\frac{\sqrt[4]{80^3} + \sqrt[4]{81}}{120}$. Ce rapport cependant plaît à l'oreille; je demande fi c'eft par fa fimplicité?

TEMS. Mefure du Son, quant à la durée.

Une fucceffion de Sons, quelque bien dirigée qu'elle puiffe être dans fa marche, dans fes Degrés du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave, ne produit, pour ainfi dire, que des effets indéterminés. Ce font les durées relatives & proportionnelles de ces mêmes Sons qui fixent le vrai caractere d'une Mufique, & lui donnent fa plus grande énergie. Le *Tems* eft l'ame du Chant; les Airs dont la mefure eft lente, nous attriftent naturellement; mais un Air gai, vif & bien cadencé nous excite à la joie, & à peine les pieds peuvent-ils fe retenir de danfer. Otez la Mefure, détruifez la proportion des *Tems*, les mêmes Airs que cette proportion vous rendoit agréables, reftés fans charme & fans force, deviendront incapables de plaire & d'intéreffer. Le *Tems*, au contraire, a fa force en lui-même; elle dépend de lui feul, & peut fubfifter fans la diverfité des Sons. Le Tambour nous en offre un exemple, groffier toutefois & très-imparfait, parce que le Son ne s'y peut foutenir.

On confidere le *Tems* en Mufique, ou par rapport au mouvement général d'un Air, &, dans ce fens, on dit qu'il eft lent ou vîte; (Voyez MESURE, MOUVEMENT.) ou, felon les parties aliquotes de chaque Mefure, parties qui fe marquent par des mouvemens de la main ou du pied & qu'on appelle particuliérement des *Tems*; ou enfin felon la valeur propre de chaque Note. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

J'ai fuffifamment parlé, au mot *Rhythme*, des *Tems* de la Mufique Grecque; il me refte à parler ici des *Tems* de la Mufique moderne.

Nos anciens Muficiens ne reconnoîffoient que deux efpeces de Mefure ou de *Tems*; l'une à trois *Tems*, qu'ils appelloient Mefure parfaite; l'autre à deux, qu'ils traitoient de Mefure imparfaite, & ils appelloient *Tems*, *Modes* ou *Prolations*, les fignes qu'ils ajoutoient à la Clef pour déterminer l'une ou l'autre de ces Mefures. Ces fignes ne fervoient pas à cet unique ufage comme ils font aujourd'hui; mais ils fixoient auffi la valeur relative des Notes, comme on a déjà pu voir aux mots *Mode* & *Prolation*, par rapport à la Maxime, à la Longue & à la femi-Breve. A l'égard de la Breve, la maniere de la divifer étoit ce qu'ils appelloient plus précifément *Tems*, & ce *Tems* étoit parfait ou imparfait.

Quand le *Tems* étoit parfait, la Breve ou Quarrée valoit trois Rondes ou femi-Breves; & ils indiquoient cela par un cercle entier, barré ou non barré, & quelquefois encore par ce chiffre compofé $\frac{3}{1}$.

Quand le *Tems* étoit imparfait, la Breve ne valoit que deux Rondes ; & cela se marquoit par un demi-cercle ou C. Quelquefois ils tournoient le C à rebours ; & cela marquoit une diminution de moitié sur la valeur de chaque Note. Nous indiquons aujourd'hui la même chose en barrant le C. Quelques-uns ont aussi appellé *Tems mineur* cette Mesure du C barré où les Notes ne durent que la moitié de leur valeur ordinaire, & *Tems majeur* celle du C plein ou de la Mesure ordinaire à quatre *Tems*.

Nous avons bien retenu la Mesure triple des Anciens de même que la double ; mais par la plus étrange bizarrerie de leurs deux manieres de diviser les Notes, nous n'avons retenu que la sous-double, quoique nous n'ayons pas moins besoin de l'autre ; de sorte que, pour diviser une Mesure ou un *Tems* en trois parties égales, les signes nous manquent, & à peine sait-on comment s'y prendre. Il faut recourir au chiffre 3 & à d'autres expédiens qui montrent l'insuffisance des signes. (Voyez Triple.)

Nous avons ajouté aux anciennes Musiques une combinaison de *Tems*, qui est la Mesure à quatre ; mais comme elle se peut toujours résoudre en deux Mesures à deux, on peut dire que nous n'avons absolument que deux *Tems* & trois *Tems* pour parties aliquotes de toutes nos différentes Mesures.

Il y a autant de différentes valeurs de *Tems* qu'il y a de sortes de Mesures & de modifications de Mouvement. Mais quand une fois la Mesure & le Mouvement sont déterminés, toutes les Mesures doivent être parfaitement égales, & tous

les *Tems* de chaque Mesure parfaitement égaux entr'eux. Or, pour rendre sensible cette égalité, on frappe chaque Mesure & l'on marque chaque *Tems* par un mouvement de la main ou du pied, & sur ces mouvemens on regle exactement les différentes valeurs des Notes, selon le caractere de la Mesure. C'est une chose étonnante de voir avec quelle précision l'on vient à bout, à l'aide d'un peu d'habitude, de marquer & de suivre tous les *Tems* avec une si parfaite égalité, qu'il n'y a point de pendule qui surpasse en justesse la main ou le pied d'un bon Musicien, & qu'enfin le sentiment seul de cette égalité suffit pour le guider & supplée à tout mouvement sensible; en sorte que dans un Concert chacun suit la même Mesure avec la derniere précision, sans qu'un autre la marque & sans la marquer soi-même.

Des divers *Tems* d'une Mesure, il y en a de plus sensibles, de plus marqués que d'autres, quoique de valeurs égales. Le *Tems* qui marque davantage s'appelle *Tems fort*; celui qui marque moins s'appelle *Tems foible*: c'est ce que M. Rameau, dans son *Traité d'Harmonie*, appelle *Tems bon* & *Tems mauvais*. Les *Tems* forts sont, le premier dans la Mesure à deux *Tems*; le premier & le troisieme dans les Mesures à trois & quatre. A l'égard du second *Tems*, il est toujours foible dans toutes les Mesures, & il en est de même du quatrieme dans la Mesure à quatre *Tems*.

Si l'on subdivise chaque *Tems* en deux autres parties égales, qu'on peut encore appeller *Tems* ou *demi-Tems*, on aura derechef *Tems fort* pour la premiere moitié, *Tems foible* pour la seconde, & il n'y a point de partie d'un *Tems*

qu'on ne puiſſe ſubdiviſer de la même maniere. Toute Note qui commence ſur le *Tems foible* & finit ſur le *Tems fort* eſt une Note à *contre - Tems* ; & parce qu'elle heurte & choque en quelque façon la Meſure, on l'appelle *Syncope.* (Voyez SYNCOPE.)

Ces obſervations ſont néceſſaires pour apprendre à bien traiter les Diſſonances. Car toute Diſſonance bien préparée doit l'être ſur le *Tems* foible, & frappée ſur le *Tems* fort ; excepté cependant dans des ſuites de Cadences évitées où cette regle, quoiqu'applicable à la premiere Diſſonance, ne l'eſt pas également aux autres. (Voyez DISSONANCE, PRÉPARER.)

TENDREMENT. Cet adverbe écrit à la tête d'un Air indique un Mouvement lent & doux, des Sons filés gracieuſement & animés d'une expreſſion tendre & touchante. Les Italiens ſe ſervent du mot *Amoroſo* pour exprimer à-peu-près la même choſe : mais le caractere de l'*Amoroſo* a plus d'accent, & reſpire je ne ſais quoi de moins fade & de plus paſſionné.

TENEDIUS. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Muſique des Grecs.

TENEUR, *ſ. f.* Terme de Plain - Chant qui marque dans la Pſalmodie la partie qui regne depuis la fin de l'Intonation juſqu'à la Médiation, & depuis la Médiation juſqu'à la Terminaiſon. Cette *Teneur*, qu'on peut appeller la Dominante de la Pſalmodie, eſt preſque toujours ſur le même Ton.

TENOR. (Voyez TAILLE.) Dans les commencemens

du Contre-point, on donnoit le nom de *Tenor* à la Partie la plus basse.

TENUE, *f. f.* Son soutenu par une Partie durant deux ou plusieurs Mesures, tandis que d'autres Parties travaillent. (Voyez MESURE, TRAVAILLER.) Il arrive quelquefois, mais rarement, que toutes les Parties font des *Tenues* à la fois ; & alors il ne faut pas que la *Tenue* soit si longue que le sentiment de la Mesure s'y laisse oublier.

TÊTE. La *Tête* ou le corps d'une Note est cette partie qui en détermine la position, & à laquelle tient la Queue quand elle en a une. (Voyez QUEUE.)

Avant l'invention de l'imprimerie les Notes n'avoient que des *Têtes* noires : car la plupart des Notes étant quarrées, il eût été trop long de les faire blanches en écrivant. Dans l'impression l'on forma des *Têtes* de Notes blanches, c'est-à-dire, vides dans le milieu. Aujourd'hui les unes & les autres sont en usage, &, tout le reste égal, une *Tête* blanche marque toujours une valeur double de celle d'une *Tête* noire. (Voyez NOTES, VALEUR DES NOTES.)

TÉTRACORDE, *f. m.* C'étoit, dans la Musique ancienne, un ordre ou systême particulier de Sons dont les Cordes extrêmes sonnoient la Quarte. Ce systême s'appelloit *Tétracorde*, parce que les Sons qui le composoient, étoient ordinairement au nombre de quatre ; ce qui pourtant n'étoit pas toujours vrai.

Nicomaque, au rapport de Boëce, dit que la Musique dans sa premiere simplicité n'avoit que quatre Sons ou Cordes dont les deux extrêmes sonnoient le Diapason entr'elles,

tandis que les deux moyennes distantes d'un *Ton* l'une de l'autre, sonnoient chacune la Quarte avec l'extrême dont elle étoit la plus proche, & la Quinte avec celle dont elle étoit la plus éloignée. Il appelle cela le *Tétracorde* de Mercure, du nom de celui qu'on en disoit l'inventeur.

Boëce dit encore qu'après l'addition de trois Cordes faites par différens Auteurs, Lychaon Samien en ajouta une huitieme qu'il plaça entre la Trite & la Paramèse, qui étoient auparavant la même Corde; ce qui rendit l'Octacorde complet & composé de deux *Tétracordes* disjoints, de conjoints qu'ils étoient auparavant dans l'Eptacorde.

J'ai consulté l'ouvrage de Nicomaque, & il me semble qu'il ne dit point cela. Il dit au contraire que Pythagore ayant remarqué que bien que le Son moyen des deux *Tétracordes* conjoints sonnât la Consonnance de la Quarte avec chacun des extrêmes, ces extrêmes comparés entr'eux étoient toutefois dissonans : il inséra entre les deux *Tétracordes* une huitieme Corde, qui, les divisant par un *Ton* d'Intervalle, substitua le Diapason ou l'Octave à la Septieme entre leurs extrêmes, & produisit encore une nouvelle Consonnance entre chacune des deux Cordes moyennes & l'extrême qui lui étoit opposée.

Sur la maniere dont se fit cette addition, Nicomaque & Boëce sont tous deux également embrouillés, & non contens de se contredire entr'eux, chacun d'eux se contredit encore lui-même. (Voyez SYSTÊME, TRITE, PARAMÈSE.)

Si l'on avoit égard à ce que disent Boëce & d'autres plus anciens écrivains, on ne pourroit donner de bornes fixes à

l'étendue du *Tétracorde :* mais ſoit que l'on compte ou que l'on peſe les voix, on trouvera que la définition la plus exacte eſt celle du vieux Bacchius, & c'eſt auſſi celle que j'ai préférée.

En effet, cet Intervalle de Quarte eſt eſſentiel au *Tétracorde ;* c'eſt pourquoi les Sons extrêmes qui forment cet Intervalle ſont appellés *immuables* ou *fixes* par les Anciens, au lieu qu'ils appellent *mobiles* ou *changeans* les Sons moyens, parce qu'ils peuvent s'accorder de pluſieurs manieres.

Au contraire le nombre de quatre Cordes d'où le *Tétracorde* a pris ſon nom, lui eſt ſi peu eſſentiel, qu'on voit, dans l'ancienne Muſique, des *Tétracordes* qui n'en avoient que trois. Tels furent, durant un tems, les *Tétracordes* enharmoniques. Tel étoit, ſelon Meibomius, le ſecond *Tétracorde* du ſyſtême ancien, avant qu'on y eût inſéré une nouvelle Corde.

Quant au premier *Tétracorde*, il étoit certainement complet avant Pythagore, ainſi qu'on le voit dans le Pythagoricien Nicomaque ; ce qui n'empêche pas M. Rameau d'affirmer que, ſelon le rapport unanime, Pythagore trouva le *Ton*, le Diton, le ſemi-Ton, & que du tout il forma le *Tétracorde* diatonique ; (notez que cela feroit un Pentacorde :) au lieu de dire que Pythagore trouva ſeulement les raiſons de ces Intervalles, leſquels, ſelon un rapport plus unanime, étoient connus long-tems avant lui.

Les *Tétracordes* ne reſterent pas long-tems bornés au nombre de deux ; il s'en forma bientôt un troiſieme, puis un quatrieme ; nombre auquel le ſyſtême des Grecs demeura fixé. Tous

Tous ces *Tétracordes* étoient conjoints ; c'est-à-dire, que la derniere Corde du premier servoit toujours de premiere Corde au second, & ainsi de suite, excepté un seul lieu à l'aigu ou au grave du troisieme *Tétracorde*, où il y avoit *Disjonction*, laquelle (voyez ce mot) mettoit un Ton d'Intervalle entre la plus haute Corde du *Tétracorde* inférieur & la plus basse du *Tétracorde* supérieur. (Voyez SYNAPHE, DIAZEUXIS.) Or, comme cette Disjonction du troisieme *Tétracorde* se faisoit tantôt avec le second, tantôt avec le quatrieme, cela fit approprier à ce troisieme *Tétracorde* un nom particulier pour chacun de ces deux cas. De sorte que, quoiqu'il n'y eût proprement que quatre *Tétracordes*, il y avoit pourtant cinq dénominations. (Voyez *Pl.* H. *Fig.* 1.)

Voici les noms de ces *Tétracordes*. Le plus grave des quatre, & qui se trouvoit placé un *Ton* au-dessus de la Corde Proslambanomene, s'appelloit le *Tétracorde-Hypaton*, ou des principales ; le second en montant, lequel étoit toujours conjoint au premier, s'appelloit le *Tétracorde-Méson*, ou des moyennes ; le troisieme, quand il étoit conjoint au second & séparé du quatrieme, s'appelloit le *Tétracorde Synnéménon*, ou des Conjointes ; mais quand il étoit séparé du second & conjoint au quatrieme, alors ce troisieme *Tétracorde* prenoit le nom de *Diézeugménon*, ou des Divisées. Enfin, le quatrieme s'appelloit le *Tétracorde-Hyperboléon*, ou des excellentes. L'Arétin ajouta à ce systême un cinquieme *Tétracorde* que Meibomius prétend qu'il ne fit que rétablir. Quoi qu'il en soit, les systêmes particuliers des *Tétracordes* firent enfin place à celui de l'Octave qui les fournit tous.

Les deux Cordes extrêmes de chacun de ces *Tétracordes* étoient appellées *immuables*, parce que leur Accord ne changeoit jamais ; mais ils contenoient aussi chacun deux Cordes moyennes, qui, bien qu'accordées semblablement dans tous les *Tétracordes*, étoient pourtant sujettes, comme je l'ai dit, à être haussées ou baissées selon le Genre & même selon l'espece du Genre ; ce qui se faisoit dans tous les *Tétracordes* également : c'est pour cela que ces Cordes étoient appellées *mobiles.*

Il y avoit six especes principales d'Accord, selon les Aristoxéniens ; savoir, deux pour le Genre Diatonique, trois pour le Chromatique, & une seulement pour l'Enharmonique. (Voy. ces mots.) Ptolomée réduit ces six especes à cinq. (Voyez *Pl.* M. *Fig.* 5.)

Ces diverses especes, ramenées à la pratique la plus commune, n'en formoient que trois, une par Genre.

I. L'Accord diatonique ordinaire du *Tétracorde* formoit trois Intervalles, dont le premier étoit toujours d'un semi-Ton, & les deux autres d'un *Ton* chacun, de cette maniere : *mi*, *fa*, *sol*, *la.*

Pour le Genre Chromatique, il faloit baisser d'un semi-Ton la troisieme Corde, & l'on avoit deux semi-Tons consécutifs, puis une Tierce mineure : *mi*, *fa*, *fa* Dièse, *la.*

Enfin pour le Genre Enharmonique, il faloit baisser les deux Cordes du milieu jusqu'à ce qu'on eût deux quarts-de-*Ton* consécutifs, puis une Tierce majeure : *Mi*, *mi* demi-Dièse, *fa*, *la* ; ce qui donnoit entre le *mi* Dièse & le *fa* un véritable Intervalle enharmonique.

Les Cordes ſemblables, quoiqu'elles ſe ſolfiaſſent par les mêmes ſyllabes, ne portoient pas les mêmes noms dans tous les *Tétracordes*, mais elles avoient dans les *Tétracordes* graves des dénominations différentes de celles qu'elles avoient dans les *Tétracordes* aigus. On trouvera toutes ces différentes dénominations dans la *Fig. 2. de la Pl.* H.

Les Cordes homologues, conſidérées comme telles, portoient des noms génériques qui exprimoient le rapport de leur poſition dans leurs *Tétracordes* reſpectifs : ainſi l'on donnoit le nom de *Barypycni* aux premiers Sons de l'Intervalle ſerré, c'eſt-à-dire, au Son le plus grave de chaque *Tétracorde* ; de *Méſopycni* aux ſeconds ou moyens, d'*Oxypycni* aux troiſiemes ou aigus ; & d'*Apycni* à ceux qui ne touchoient d'aucun côté aux Intervalles ſerrés. (Voyez SYSTÈME.)

Cette diviſion du ſyſtême des Grecs par *Tétracordes* ſemblables, comme nous diviſons le nôtre par Octaves ſemblablement diviſées, prouve, ce me ſemble, que ce ſyſtême n'avoit été produit par aucun ſentiment d'Harmonie, mais qu'ils avoient tâché d'y rendre par des Intervalles plus ſerrés les inflexions de voix que leur langue ſonore & harmonieuſe donnoit à leur récitation ſoutenue, & ſur-tout à celle de leur Poéſie, qui d'abord fut un véritable Chant ; de ſorte que la Muſique n'étoit alors que l'Accent de la parole & ne devint un Art ſéparé qu'après un long trait de tems. Quoi qu'il en ſoit, il eſt certain qu'ils bornoient leurs diviſions primitives à quatre Cordes, dont toutes les autres n'étoient que les Répliques, & qu'ils ne regardoient tous les autres *Tétracordes* que comme autant de répétitions du premier.

D'où je conclus qu'il n'y a pas plus d'analogie entre leur ſyſtême & le nôtre qu'entre un *Tétracorde* & une Octave, & que la marche fondamentale à notre mode, que nous donnons pour baſe à leur ſyſtême, ne s'y rapporte en aucune façon.

1. Parce qu'un *Tétracorde* formoit pour eux un tout auſſi complet que le forme pour nous une Octave.

2. Parce qu'ils n'avoient que quatre ſyllabes pour ſolfier; au lieu que nous en avons ſept.

3. Parce que leurs *Tétracordes* étoient conjoints ou diſjoints à volonté ; ce qui marquoit leur entiere indépendance reſpective.

4. Enfin, parce que les diviſions y étoient exactement ſemblables dans chaque Genre, & ſe pratiquoient dans le même Mode; ce qui ne pouvoit ſe faire dans nos idées par aucune Modulation véritablement harmonique.

TÉTRADIAPASON. C'eſt le nom Grec de la quadruple Octave, qu'on appelle auſſi Vingt-neuvieme. Les Grecs ne connoiſſoient que le nom de cet Intervalle ; car leur ſyſtême de Muſique n'y arrivoit pas. (Voyez SYSTÊME.)

TÉTRATONON. C'eſt le nom Grec d'un Intervalle de quatre *Tons*, qu'on appelle aujourd'hui *Quinte-ſuperflue*. (Voyez QUINTE.)

TEXTE. C'eſt le Poëme, ou ce ſont les paroles qu'on met en Muſique. Mais ce mot eſt vieilli dans ce ſens, & l'on ne dit plus le *Texte* chez les Muſiciens; on dit les paroles. *(* Voyez PAROLES. *)*

THE. L'une des quatre ſyllabes dont les Grecs ſe ſervoient pour ſolfier. (Voyez SOLFIER.)

THESIS, *f. f.* Abaiſſement ou poſition. C'eſt ainſi qu'on appelloit autrefois le Tems fort ou le frappé de la Meſure.

THO. L'une des quatre ſyllabes dont les Grecs ſe ſervoient pour ſolfier. (Voyez SOLFIER.)

TIERCE. La derniere des Conſonnances ſimples & directes dans l'ordre de leur génération, & la premiere des deux Conſonnances imparfaites. (Voyez CONSONNANCE.) Comme les Grecs ne l'admettoient pas pour Conſonnance, elle n'avoit point, parmi eux, de nom générique; mais elle prenoit ſeulement le nom de l'Intervalle plus ou moins grand, dont elle étoit formée. Nous l'appellons *Tierce* parce que ſon Intervalle eſt toujours compoſé de deux Degrés ou de trois Sons diatoniques. A ne conſidérer les *Tierces* que dans ce dernier ſens, c'eſt-à-dire, par leurs Degrés, on en trouve de quatre ſortes; deux Conſonnantes & deux Diſſonantes.

Les Conſonnantes ſont ; 1°. La *Tierce majeure* que les Grecs appelloient *Diton*, compoſée de deux *Tons*, comme d'*ut* à *mi*. Son rapport eſt de 4 à 5. 2°. La *Tierce mineure* appellée par les Grecs *Hémiditon*, & compoſée d'un *Ton* & demi, comme *mi ſol*. Son rapport eſt de 5 à 6.

Les *Tierces* diſſonantes ſont : 1°. La *Tierce* diminuée, compoſée de deux ſemi-Tons majeurs, comme *ſi re* Bémol, dont le rapport eſt de 125 à 144. 2°. La *Tierce* ſuperflue, compoſée de deux *Tons* & demi, comme *fa la* Dièſe : ſon rapport eſt 96 à 125.

Ce dernier Intervalle ne pouvant avoir lieu dans un même Mode ne s'emploie jamais, ni dans l'Harmonie, ni dans

la Mélodie. Les Italiens pratiquent quelquefois, dans le Chant, la *Tierce* diminuée, mais elle n'a lieu dans aucune Harmonie, & voilà pourquoi l'Accord de Sixte superflue ne se renverse pas.

Les *Tierces* consonnantes sont l'ame de l'Harmonie, surtout la *Tierce* majeure, qui est sonore & brillante : la *Tierce* mineure est plus tendre & plus triste ; elle a beaucoup de douceur quand l'Intervalle en est redoublé ; c'est-à-dire, qu'elle fait la Dixieme. En général les *Tierces* veulent être portées dans le haut ; dans le bas elles sont sourdes & peu harmonieuses : c'est pourquoi jamais *Duo* de Basses n'a fait un bon effet.

Nos anciens Musiciens avoient, sur les *Tierces*, des loix presqu'aussi séveres que sur les Quintes. Il étoit défendu d'en faire deux de suite, même d'especes différentes, sur-tout par mouvemens semblables. Aujourd'hui qu'on a généralisé par les bonnes Loix du Mode les regles particulieres des Accords, on fait sans faute, par mouvemens semblables ou contraires, par Degrés conjoints ou disjoints, autant de *Tierces* majeures ou mineures consécutives que la Modulation en peut comporter, & l'on a des *Duo* fort agréables qui, du commencement à la fin, ne procedent que par *Tierces*.

Quoique la *Tierce* entre dans la plupart des Accords, elle ne donne son nom à aucun, si ce n'est à celui que quelques-uns appellent Accord de *Tierce-Quarte*, & que nous connoissons plus communément sous le nom de Petite-Sixte. (Voyez Accord, Sixte.)

TIERCE *de Picardie*. Les Muficiens appellent ainfi, par plaifanterie la *Tierce* majeure donnée, au lieu de la mineure, à la finale d'un morceau compofé en Mode mineur. Comme l'Accord parfait majeur eft plus harmonieux que le mineur, on fe faifoit autrefois une loi de finir toujours fur ce premier ; mais cette finale, bien qu'harmonieufe avoit quelque chofe de niais & de mal-chantant qui l'a fait abandonner. On finit toujours aujourd'hui par l'Accord qui convient au Mode de la Piece, fi ce n'eft lorfqu'on veut paffer du mineur au majeur : car alors la finale du premier Mode porte élégamment la *Tierce* majeure pour annoncer le fecond.

Tierce de Picardie ; parce que l'ufage de cette finale eft refté plus long-tems dans la Mufique d'Eglife, &, par conféquent en Picardie, où il y a Mufique dans un grand nombre de Cathédrales, & d'autres Eglifes.

TIRADE, *f. f.* Lorfque deux Notes font féparées par un Intervalle disjoint, & qu'on remplit cet Intervalle de toutes fes Notes diatoniques, cela s'appelle une *Tirade*. La *Tirade* differe de la Fufée, en ce que les Sons intermédiaires qui lient les deux extrémités de la Fufée font très-rapides, & ne font pas fenfibles dans la Mefure, au lieu que ceux de la *Tirade*, ayant une valeur fenfible, peuvent être lents & même inégaux.

Les anciens nommoient en Grec ἀγωγὶς, & en latin *ductus*, ce que nous appellons aujourd'hui *Tirade* ; & ils en diftinguoient de trois fortes. 1°. Si les Sons fe fuivoient en montant, ils appelloient cela εὐθεῖα, *ductus rectus*. 2°. S'ils fe

ſuivoient en deſcendant, c'étoit ἀνακάμπτοντα, *ductus revertens.* 3°. Que ſi après avoir monté par Bémol, ils redeſcendoient par Béquarre, ou réciproquement, cela s'appelloit περιφερὴς, *ductus circumcurrens.* (Voyez EUTHIA, ANACAMPTOS, PÉRIPHERES.)

On auroit beaucoup à faire aujourd'hui que la Muſique eſt ſi travaillée, ſi l'on vouloit donner des noms à tous ſes différens paſſages.

TON. Ce mot a pluſieurs ſens en Muſique.

1°. Il ſe prend d'abord pour un Intervalle qui caractériſe le ſyſtême & le Genre Diatonique. Dans cette acception il y a deux ſortes de *Tons*; ſavoir, le *Ton majeur*, dont le rapport eſt de 8 à 9, & qui réſulte de la différence de la Quarte à la Quinte; & le *Ton mineur*, dont le rapport eſt de 9 à 10, & qui réſulte de la différence de la Tierce mineure à la Quarte.

La génération du *Ton* majeur & celle du *Ton* mineur ſe trouvent également à la deuxieme Quinte *re* commençant par *ut* : car la quantité dont ce *re* ſurpaſſe l'Octave du premier *ut* eſt juſtement dans le rapport de 8 à 9, & celle dont ce même *re* eſt ſurpaſſé par *mi*, Tierce majeure de cette Octave, eſt dans le rapport de 9 à 10.

2°. On appelle *Ton* le degré d'élévation que prennent les Voix ou ſur lequel ſont montés les Inſtrumens, pour exécuter la Muſique. C'eſt en ce ſens qu'on dit, dans un Concert, que le *Ton* eſt trop haut ou trop bas. Dans les Egliſes il y a le *Ton* du Chœur pour le Plain-Chant. Il y a pour la Muſique, *Ton* de Chapelle & *Ton* d'Opéra. Ce dernier

n'a

n'a rien de fixe ; mais en France il eſt ordinairement plus bas que l'autre.

3°. On donne encore le même nom à un Inſtrument qui ſert à donner le *Ton* de l'Accord à tout un Orcheſtre. Cet Inſtrument, que quelques-uns appellent auſſi Choriſte, eſt un ſifflet, qui, au moyen d'une eſpece de piſton gradué, par lequel on alonge ou raccourcit le tuyau à volonté, donne toujours à-peu-près le même Son ſous la même diviſion. Mais cet à-peu-près, qui dépend des variations de l'air, empêche qu'on ne puiſſe s'aſſurer d'un Son fixe qui ſoit toujours exactement le même. Peut-être, depuis qu'il exiſte de la Muſique, n'a-t-on jamais concerté deux fois ſur le même *Ton*. M. Diderot a donné, dans ſes principes d'Acouſtique, les moyens de fixer le *Ton* avec beaucoup plus de préciſion, en remédiant aux effets des variations de l'air.

4°. Enfin, *Ton* ſe prend pour une regle de Modulation relative à une Note ou Corde principale qu'on appelle *Tonique*. (Voyez TONIQUE.)

Sur les *Tons* des anciens, voyez MODE.

Comme notre Syſtême moderne eſt compoſé de douze Cordes ou Son différens, chacun de ces Sons peut ſervir de fondement à un *Ton*, c'eſt-à-dire, en être la Tonique. Ce ſont déjà douze *Tons* ; & comme le Mode majeur & le Mode mineur ſont applicables à chaque *Ton*, ce ſont vingt-quatre Modulations dont notre Muſique eſt ſuſceptible ſur ces douze *Tons*. (Voyez MODULATION.)

Ces *Tons* different entr'eux par les divers degrés d'élé-

vation entre le grave & l'aigu qu'occupent les Toniques. Ils different encore par les diverſes altérations des Sons & des Intervalles, produites en chaque *Ton* par le Tempérament; de ſorte que, ſur un Clavecin bien d'accord, une oreille exercée reconnoît ſans peine un *Ton* quelconque dont on lui fait entendre la Modulation ; & ces *Tons* ſe reconnoiſſent également ſur des Clavecins accordés plus haut ou plus bas les uns que les autres : ce qui montre que cette connoiſſance vient du moins autant des diverſes modifications que chaque *Ton* reçoit de l'Accord total, que du degré d'élévation que la Tonique occupe dans le Clavier.

De-là naît une ſource de variétés & de beautés dans la Modulation. De-là naît une diverſité & une énergie admirable dans l'expreſſion. De-là naît enfin la faculté d'exciter des ſentimens différens avec des Accords ſemblables frappés en différens *Tons*. Faut-il du majeſtueux, du grave? L'F *ut fa*, & les *Tons* majeurs par Bémol l'exprimeront noblement. Faut-il du gai, du brillant? Prenez A *mi la*, D *la re*, les *Tons* majeurs par Dièſe. Faut-il du touchant, du tendre? Prenez les *Tons* mineurs par Bémol. C *ſol ut* mineur porte la tendreſſe dans l'ame; F *ut fa* mineur va juſqu'au lugubre & à la douleur. En un mot, chaque *Ton*, chaque Mode, a ſon expreſſion propre qu'il faut ſavoir connoître, & c'eſt-là un des moyens qui rendent un habile Compoſiteur maître, en quelque maniere, des affections de ceux qui l'écoutent: c'eſt une eſpece d'équivalent aux Modes anciens, quoique fort éloigné de leur variété & de leur énergie.

C'eſt pourtant de cette agréable & riche diverſité que M.

Rameau voudroit priver la Musique, en ramenant une égalité & une monotonie entiere dans l'Harmonie de chaque Mode, par sa regle du Tempérament; regle déjà si souvent proposée & abandonnée avant lui. Selon cet Auteur, toute l'Harmonie en seroit plus parfaite. Il est certain, cependant, qu'on ne peut rien gagner en ceci d'un côté, qu'on ne perde autant de l'autre; & quand on supposeroit (ce qui n'est pas) que l'Harmonie en général en seroit plus pure; cela dédommageroit-il de ce qu'on y perdroit du côté de l'expression? (Voyez TEMPÉRAMENT.)

TON DU QUART. C'est ainsi que les Organistes & Musiciens d'Eglise ont appellé le Plagal du Mode mineur qui s'arrête & finit sur la Dominante au lieu de tomber sur la Tonique. Ce nom de *Ton du Quart* lui vient de ce que telle est spécialement la Modulation du quatrieme *Ton* dans le Plain-Chant.

TONS DE L'EGLISE. Ce sont des manieres de Moduler le Plain-Chant sur telle ou telle finale prise dans le nombre prescrit, en suivant certaines regles admises dans toutes les Eglises où l'on pratique le Chant Grégorien.

On compte huit *Tons* réguliers, dont quatre authentiques ou principaux, & quatre Plagaux ou Collatéraux. On appelle *Tons* authentiques ceux où la Tonique occupe à-peu près le plus bas Degré du Chant; mais si le Chant descend jusqu'à trois Degrés plus bas que la Tonique, alors le *Ton* est Plagal.

Les quatre *Tons* authentiques ont leurs finales à un Degré l'une de l'autre selon l'ordre de ces quatre Notes, *re mi fa*

fol. Ainſi le premier de ces *Tons* répondant au Mode Dorien des Grecs, le ſecond répond au Phrygien, le troiſieme à l'Eolien (& non pas au Lydien, comme diſent les Symphoniaſtes), & le dernier au Mixo-Lydien. C'eſt Saint Miroclet Evêque de Milan, ou, ſelon d'autres, Saint Ambroiſe, qui vers l'an 370, choiſit ces quatre *Tons* pour en compoſer le Chant de l'Egliſe de Milan; & c'eſt, à ce qu'on dit, le choix & l'approbation de ces deux Evêques, qui ont fait donner à ces quatre *Tons* le nom d'Authentiques.

Comme les Sons, employés dans ces quatre *Tons*, n'occupoient pas tout le Diſdiapaſon ou les quinze Cordes de l'ancien Syſtême, Saint Grégoire forma le projet de les employer tous par l'addition de quatre nouveaux *Tons* qu'on appelle Plagaux, leſquels ayant les mêmes Diapaſons que les précédens, mais leur finale plus élevée d'une Quarte, reviennent proprement, à l'Hyper-Dorien, à l'Hyper-Phrygien, à l'Hyper-Éolien, & à l'Hyper-Mixo-Lydien. D'autres attribuent à Guy d'Arezzo l'invention de ce dernier.

C'eſt de-là que les quatre *Tons* Authentiques ont chacun un Plagal pour collatéral ou ſupplément; de ſorte qu'après le premier *Ton*, qui eſt authentique, vient le ſecond *Ton*, qui eſt ſon Plagal; le troiſieme Authentique, le quatrieme Plagal, & ainſi de ſuite. Ce qui fait que les Modes ou *Tons* Authentiques s'appellent auſſi impairs, & les Plagaux pairs, eu égard à leur place dans l'ordre des *Tons*.

Le diſcernement des *Tons* Authentiques ou Plagaux eſt indiſpenſable à celui qui donne le *Ton* du Chœur; car ſi le Chant eſt dans un *Ton* Plagal, il doit prendre la finale à-

peu-près dans le *Medium* de la Voix; & si le *Ton* est Authentique, il doit la prendre dans le bas. Faute de cette observation, on expose les voix à se forcer ou à n'être pas entendues.

Il y a encore des *Tons* qu'on appelle *Mixtes*; c'est-à-dire, mêlés de l'Authente & du Plagal, ou qui sont en partie principaux & en partie collatéraux; on les appelle aussi *Tons* ou Modes communs. En ces cas, le nom numéral ou la dénomination du *Ton* se prend de celui des deux qui domine, ou qui se fait sentir le plus, sur-tout à la fin de la Piece.

Quelquefois on fait dans un *Ton* des transpositions à la Quinte : ainsi au lieu de *re* dans le premier *Ton*, l'on aura *la* pour finale, *si* pour *mi*, *ut* pour *fa*; & ainsi de suite. Mais si l'ordre & la Modulation ne changent pas, le Ton ne change pas non plus, quoique pour la commodité des Voix la finale soit transposée. Ce sont des observations à faire pour le Chantre ou l'Organiste qui donne l'Intonation.

Pour approprier, autant qu'il est possible, l'étendue de tous ces *Tons* à celle d'une seule Voix, les Organistes ont cherché les *Tons* de la Musique les plus correspondans à ceux-là. Voici ceux qu'ils ont établis.

Premier Ton.	*Re* mineur.
Second Ton.	*Sol* mineur.
Troisieme Ton. . . .	*La* mineur ou *Sol*.
Quatrieme Ton. . . .	*La* mineur, finissant sur la Dominante.
Cinquieme Ton. . . .	*Ut* majeur ou *Re*.

Sixieme Ton. . . . . . *Fa* majeur.
Septieme Ton. . . . . *Re* majeur.
Huitieme Ton. . . . . } *Sol* majeur, en faisant sentir le Ton d'*Ut*.

On auroit pu réduire ces huit *Tons* encore à une moindre étendue en mettant à l'Unisson la plus haute Note de chaque *Ton*, ou, si l'on veut, celle qu'on rebat le plus, & qui s'appelle, en terme de Plain-Chant, *Dominante* : mais comme on n'a pas trouvé que l'étendue de tous ces *Tons* ainsi réglés excédât celle de la voix humaine, on n'a pas jugé à propos de diminuer encore cette étendue par des Transpositions plus difficiles & moins harmonieuses que celles qui sont en usage.

Au reste, les *Tons de l'Eglise* ne sont point asservis aux loix des *Tons* de la Musique; il n'y est point question de Médiante ni de Note sensible, le Mode y est peu déterminé, & on y laisse les semi-Tons où ils se trouvent dans l'ordre naturel de l'Echelle; pourvu seulement qu'ils ne produisent ni Triton ni Fausse-Quinte sur la Tonique.

TONIQUE, *s. f.* Nom de la Corde principale sur laquelle le Ton est établi. Tous les Airs finissent communément par cette Note, sur-tout à la Basse. C'est l'espece de Tierce que porte la *Tonique*, qui détermine le Mode. Ainsi l'on peut composer dans les deux Modes sur la même *Tonique*. Enfin, les Musiciens reconnoissent cette propriété dans la *Tonique*, que l'Accord parfait n'appartient rigoureusement qu'à elle seule. Lorsqu'on frappe cet Accord sur une autre Note, ou

quelque Diſſonance eſt ſous-entendue, ou cette Note devient *Tonique* pour le moment.

Par la méthode des Tranſpoſitions, la *Tonique* porte le nom d'*ut* en Mode majeur, & de *la* en Mode mineur. (V. TON, MODE, GAMME, SOLFIER, TRANSPOSITION, CLEFS TRANSPOSÉES.)

Tonique eſt auſſi le nom donné par Ariſtoxène à l'une des trois eſpeces de Genre Chromatique dont il explique les diviſions, & qui eſt le Chromatique ordinaire des Grecs, procédant par deux ſemi-Tons conſécutifs, puis une Tierce mineure. (Voyez GENRES.)

Tonique eſt quelquefois adjectif. On dit Corde *tonique*, Note *tonique*, Accord *tonique*, Echo *tonique*, &c.

TOUS & en Italien TUTTI. Ce mot s'écrit ſouvent dans les parties de Symphonie d'un Concerto, après cet autre mot *Seul* ou *Solo*, qui marque un Récit. Le mot *Tous* indique le lieu où finit ce Récit, & où reprend tout l'Orcheſtre.

TRAIT. Terme de Plain-Chant, marquant la Pſalmodie d'un Pſeaume ou de quelques verſets de Pſeaume, traînée ou alongée ſur un Air lugubre qu'on ſubſtitue en quelques occaſions aux Chants joyeux de l'*Alleluya* & des Proſes. Le Chant des *Traits* doit être compoſé dans le ſecond ou dans le huitieme Ton; les autres n'y ſont pas propres.

TRAIT, *tractus*, eſt auſſi le nom d'une ancienne figure de Note appellée autrement *Plique*. (Voyez PLIQUE.)

TRANSITION, *ſ. f.* C'eſt, dans le Chant, une maniere d'adoucir le ſaut d'un Intervalle disjoint en inſérant des Sons diatoniques entre ceux qui forment cet Intervalle.

La *Transition* est proprement une Tirade non notée ; quelquefois aussi elle n'est qu'un Port-de-Voix, quand il s'agit seulement de rendre plus doux le passage d'un Degré diatonique. Ainsi, pour passer de l'*ut* au *re* avec plus de douceur, la *Transition* se prend sur l'*ut*.

Transition, dans l'Harmonie, est une marche fondamentale propre à changer de Genre ou de Ton d'une maniere sensible, réguliere, & quelquefois par des intermédiaires. Ainsi, dans le Genre Diatonique, quand la Basse marche de maniere à exiger, dans les Parties, le passage d'un semi-Ton mineur, c'est une *Transition* chromatique. (Voyez CHROMATIQUE.) Que si l'on passe d'un Ton dans un autre à la faveur d'un Accord de Septieme diminuée, c'est une *Transition* enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

TRANSLATION. C'est, dans nos vieilles Musiques, le transport de la signification d'un Point à une Note séparée par d'autres Notes de ce même Point. (Voyez POINT.)

TRANSPOSER, *v. a. & n.* Ce mot a plusieurs sens en Musique.

On *Transpose* en exécutant, lorsqu'on transpose une Piece de Musique dans un autre Ton que celui où elle est écrite. (Voyez TRANSPOSITION.)

On *Transpose* en écrivant, lorsqu'on Note une Piece de Musique dans un autre Ton que celui où elle a été composée. Ce qui oblige non-seulement à changer la position de toutes les Notes dans le même rapport, mais encore à armer la Clef différemment selon les regles prescrites à l'article *Clef transposée*.

Enfin

Enfin l'on *Transpose* en solfiant lorsque, sans avoir égard au nom naturel des Notes, on leur en donne de relatifs au Ton, au Mode dans lequel on chante. (Voyez Solfier.)

TRANSPOSITION. Changement par lequel on transporte un Air ou une Piece de Musique d'un Ton à un autre.

Comme il n'y a que deux Modes dans notre Musique, Composer en tel ou tel Ton, n'est autre chose que fixer sur telle ou telle Tonique, celui de ces deux Modes qu'on a choisi. Mais comme l'ordre des Sons ne se trouve pas naturellement disposé sur toutes les Toniques, comme il devroit l'être pour y pouvoir établir un même Mode, on corrige ces différences par le moyen des Dièses ou des Bémols dont on arme la Clef, & qui transporte les deux semi-Tons de la place où ils étoient, à celle où ils doivent être pour le Mode & le Ton dont il s'agit. (Voyez Clef transposée.)

Quand on veut donc transposer dans un Ton un Air composé dans un autre, il s'agit premiérement d'en élever ou abaisser la Tonique & toutes les Notes d'un ou de plusieurs Degrés, selon le Ton que l'on a choisi, puis d'armer la Clef comme l'exige l'analogie de ce nouveau Ton. Tout cela est égal pour les Voix : car en appellant toujours *ut* la Tonique du Mode majeur & *la* celle du Mode mineur, elles suivent toutes les affections du Mode, sans même y songer. (Voyez Solfier.) Mais ce n'est pas pour un Symphoniste une attention légere de jouer dans un Ton ce qui est noté dans un autre; car, quoiqu'il se guide par les Notes qu'il a sous les yeux, il faut que ses doigts en son-

nent de toutes différentes, & qu'il les altere tout différemment ſelon la différente maniere dont la Clef doit être armée pour le Ton noté, & pour le Ton tranſpoſé ; de ſorte que ſouvent il doit faire des Dièſes où il voit des Bémols, & *vice verſâ*, &c.

C'eſt, ce me ſemble, un grand avantage du Syſtême de l'Auteur de ce Dictionnaire de rendre la Muſique notée également propre à tous les Tons en changeant une ſeule lettre. Cela fait qu'en quelque Ton qu'on tranſpoſe, les Inſtrumens qui exécutent, n'ont d'autre difficulté que celle de jouer la Note, ſans avoir jamais l'embarras de la *Tranſpoſition*. (Voyez NOTES.)

TRAVAILLER, *v. n.* On dit qu'une Partie *travaille* quand elle fait beaucoup de Notes & de Diminutions, tandis que d'autres Parties font des Tenues & marchent plus poſément.

TREIZIEME. Intervalle qui forme l'Octave de la Sixte ou la Sixte de l'Octave. Cet Intervalle s'appelle *Treizieme*, parce qu'il eſt formé de douze Degrés diatoniques, c'eſt-à-dire de treize Sons.

TREMBLEMENT, *ſ. m.* Agrément du Chant que les Italiens appellent *Trillo*, & qu'on déſigne plus ſouvent en François par le mot *Cadence*. (Voyez CADENCE.)

On employoit auſſi jadis le terme de *Tremblement*, en Italien *Tremolo*, pour avertir ceux qui jouoient des Inſtrumens à Archet, de battre pluſieurs fois la Note du même coup d'Archet, comme pour imiter le *Tremblant* de l'Orgue. Le nom ni la choſe ne ſont plus en uſage aujourd'hui.

TRIADE HARMONIQUE, *s. f.* Ce terme en Musique a deux sens différens. Dans le calcul, c'est la proportion harmonique; dans la pratique, c'est l'Accord parfait majeur qui résulte de cette même proportion, & qui est composé d'un Son fondamental, de sa Tierce majeure & de sa Quinte.

Triade, parce qu'elle est composée de trois termes.

Harmonique, parce qu'elle est dans la proportion harmonique, & qu'elle est la source de toute Harmonie.

TRIHEMITON. C'est le nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appellons Tierce mineure; ils l'appelloient aussi quelquefois *Hémiditon.* (Voy. HEMI ou SEMI.)

TRILL ou Tremblement. (Voyez CADENCE.)

TRIMELES. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

TRIMERES. Nome qui s'exécutoit en trois Modes consécutifs; savoir, le Phrygien, le Dorien, & le Lydien. Les uns attribuent l'invention de ce Nome composé à Sacadas Argien, & d'autres à Clonas Thégéate.

TRIO. En Italien *Terzetto.* Musique à trois Parties principales ou récitantes. Cette espece de Composition passe pour la plus excellente, & doit être aussi la plus réguliere de toutes. Outre les regles générales du Contre-Point, il y en a pour le *Trio* de plus rigoureuses dont la parfaite observation tend à produire la plus agréable de toutes les Harmonies. Ces regles découlent toutes de ce principe, que l'Accord parfait étant composé de trois Sons différens, il faut dans chaque Accord, pour remplir l'Harmonie, distribuer ces trois Sons, autant qu'il se peut, aux trois Parties du *Trio.*

A l'égard des Diſſonances, comme on ne les doit jamais doubler, & que leur Accord eſt composé de plus de trois Sons; c'eſt encore une plus grande néceſſité de les diverſifier, & de bien choiſir, outre la Diſſonance, les Sons qui doivent, par préférence, l'accompagner.

De-là, ces diverſes regles, de ne paſſer aucun Accord ſans y faire entendre la Tierce ou la Sixte, par conſéquent d'éviter de frapper à la fois la Quinte & l'Octave, ou la Quarte & la Quinte; de ne pratiquer l'Octave qu'avec beaucoup de précaution, & de n'en jamais ſonner deux de ſuite, même entre différentes Parties; d'éviter la Quarte autant qu'il ſe peut : car toutes les Parties d'un *Trio*, priſes deux à deux, doivent former des Duo parfaits. De-là, en un mot, toutes ces petites regles de détail qu'on pratique même ſans les avoir appriſes, quand on en ſait bien le Principe.

Comme toutes ces regles ſont incompatibles avec l'unité de Mélodie, & qu'on n'entendit jamais *Trio* régulier & harmonieux avoir un Chant déterminé & ſenſible dans l'exécution, il s'enſuit que le *Trio* rigoureux eſt un mauvais genre de Muſique. Auſſi ces regles ſi ſéveres ſont-elles depuis longtems abolies en Italie, où l'on ne reconnoît jamais pour bonne une Muſique qui ne chante point, quelque harmonieuſe d'ailleurs qu'elle puiſſe être, & quelque peine qu'elle ait coûtée à compoſer.

On doit ſe rappeller ici ce que j'ai dit au mot *Duo*. Ces termes *Duo* & *Trio* s'entendent ſeulement des Parties principales & obligées, & l'on n'y comprend ni les Accompa-

gnemens ni les rempliſſages. De ſorte qu'une Muſique à quatre ou cinq Parties, peut n'être pourtant qu'un *Trio*.

Les François, qui aiment beaucoup la multiplication des Parties, attendu qu'ils trouvent plus aiſément des Accords que des Chants, non contens des difficultés du *Trio* ordinaire, ont encore imaginé ce qu'ils appellent *Double-Trio*, dont les Parties ſont doublées & toutes obligées; ils ont un *Double-Trio* du ſieur Duché, qui paſſe pour un Chef-d'œuvre d'Harmonie.

TRIPLE, *adj.* Genre de Meſure dans laquelle les Meſures, les Tems, ou les aliquotes des Tems ſe diviſent en trois parties égales.

On peut réduire à deux claſſes générales ce nombre infini de Meſures *Triples* dont Bononcini, Lorenzo, Penna & Broſſard après eux, ont ſurchargé, l'un ſon *Muſico pratico*, l'autre ſes *Alberi Muſicali*, & le troiſieme ſon Dictionnaire. Ces deux Claſſes ſont la Meſure ternaire ou à trois Tems, & la Meſure binaire dont les Tems ſont diviſés en raiſon ſous-triple.

Nos anciens Muſiciens regardoient la Meſure à trois Tems comme beaucoup plus excellente que la binaire, & lui donnoient, à cauſe de cela, le nom de *Mode parfait.* Nous avons expliqué aux mots *Modes*, *Tems*, *Prolation*, les différens ſignes dont ils ſe ſervoient pour indiquer ces Meſures, ſelon les diverſes valeurs des Notes qui les rempliſſoient; mais quelles que fuſſent ces Notes, dès que la Meſure étoit *Triple* ou parfaite, il y avoit toujours une eſpece de Note qui, même ſans Point, rempliſſoit exactement une Meſure,

& se subdivisoit en trois autres Notes égales, une pour chaque Tems. Ainsi dans la *Triple parfaite*, la Breve ou Quarrée valoit, non deux, mais trois semi-Breves ou Rondes; & ainsi des autres especes de Mesures *Triples*. Il y avoit pourtant un cas d'exception; c'étoit lorsque cette Breve étoit immédiatement précédée ou suivie d'une semi-Breve; car alors les deux ensemble ne faisant qu'une Mesure juste, dont la semi-Breve valoit un Tems, c'étoit une nécessité que la Breve n'en valût que deux; & ainsi des autres Mesures.

C'est ainsi que se formoient les Tems de la Mesure *Triple*: mais quant aux subdivisions de ces mêmes Tems, elles se faisoient toujours selon la raison sous-double, & je ne connois point d'ancienne Musique où les Tems soient divisés en raison *sous-Triple*.

Les Modernes ont aussi plusieurs Mesures à trois Tems, de différentes valeurs, dont la plus simple se marque par un trois, & se remplit d'une Blanche pointée, faisant une Noire pour chaque Tems. Toutes les autres sont des Mesures appellées doubles, à cause que leur signe est composé de deux Chiffres. (Voyez Mesure.)

La seconde espece de *Triple* est celle qui se rapporte, non au nombre des Tems de la Mesure, mais à la division de chaque Tems en raison *sous-Triple*. Cette Mesure est, comme je viens de le dire, de moderne invention & se subdivise en deux especes, Mesure a deux Tems & Mesure à trois Tems, dont celles-ci peuvent être considérées comme des Mesures doublement *Triples*; savoir 1°. par les trois tems de la Mesure, & 2°. par les trois parties égales de chaque Tems. Les

Triples de cette derniere eſpece s'expriment toutes en Meſures doubles.

Voici une récapitulation de toutes les Meſures *Triples* en uſage aujourd'hui. Celles que j'ai marquées d'une étoile ne ſont plus gueres uſitées.

I. *Triples* de la premiere eſpece ; c'eſt-à-dire, dont la Meſure eſt à trois Tems, & chaque Tems diviſé en raiſon ſous-double.

* 3. * $\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ * $\frac{3}{16}$

II. *Triples* de la deuxieme eſpece ; c'eſt-à-dire, dont la Meſure eſt à deux Tems, & chaque Tems diviſé en raiſon *ſous-Triple*.

* $\frac{6}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{12}{8}$ * $\frac{12}{16}$

Ces deux dernieres Meſures ſe battent à quatre Tems.

III. *Triples* compoſées ; c'eſt-à-dire, dont la Meſure eſt à trois Tems, & chaque Tems encore diviſé en trois parties égales.

* $\frac{9}{4}$ $\frac{9}{8}$ * $\frac{9}{16}$

Toutes ces Meſures *Triples* ſe réduiſent encore plus ſimplement à trois eſpeces, en ne comptant pour telles que celles qui ſe battent à trois Tems ; ſavoir, la *Triple* de Blanches, qui contient une Blanche par Tems & ſe marque ainſi $\frac{3}{2}$.

La *Triple* de Noires, qui contient une Noire par Tems & se marque ainsi $\frac{3}{4}$.

Et la *Triple* de Croches, qui contient une Croche par Tems ou une Noire pointée par Mesure & se marque ainsi $\frac{3}{8}$.

Voyez au commencement de la *Planche* B des exemples de ces diverses Mesures *Triples*.

TRIPLÉ, *adj.* Un Intervalle *Triplé* est celui qui est porté à la triple-Octave. (Voyez INTERVALLE.)

TRIPLUM. C'est le nom qu'on donnoit à la Partie la plus aiguë dans les commencemens du Contre-Point.

TRITE, *s. f.* C'étoit, en comptant de l'aigu au grave, comme faisoient les Anciens, la troisieme Corde du Tétracorde, c'est-à-dire, la seconde, en comptant du grave à l'aigu. Comme il y avoit cinq différens Tétracordes, il auroit dû y avoir autant de *Trites*; mais ce nom n'étoit en usage que dans les trois Tétracordes aigus. Pour les deux graves, voyez PARHYPATE.

Ainsi il y avoit *Trite* Hyperboléon, *Trite* Diézeugménon, & *Trite* Synnéménon. (Voyez SYSTEME, TÉTRACORDE.)

Boëce dit que, le Systême n'étant encore composé que de deux Tétracordes conjoints, on donna le nom de *Trite* à la cinquieme Corde qu'on appelloit aussi *Paramèse*; c'est-à-dire, à la seconde Corde en montant du second Tétracorde: mais que Lychaon Samien ayant inséré une nouvelle Corde entre la Sixieme ou *Paranete*, & la *Trite*, celle-ci garda le seul nom de *Trite* & perdit celui de *Paramèse*, qui fut donné à cette nouvelle Corde. Ce n'est pas-là tout-à-fait ce que dit Boëce; mais c'est ainsi qu'il faut l'expliquer pour l'entendre.

TRITON. Intervalle dissonant composé de trois Tons, deux majeurs & un mineur, & qu'on peut appeller *Quarte-superflue*. (Voyez QUARTE.) Cet Intervalle est égal, sur le Clavier, à celui de la fausse-Quinte : cependant les rapports numériques n'en sont pas égaux, celui du *Triton* n'étant que de 32 à 45 ; ce qui vient de ce qu'aux Intervalles égaux, de part & d'autre, le *Triton* n'a de plus qu'un *Ton* majeur, au lieu de deux semi-Tons majeurs qu'a la fausse-Quinte. (Voy. FAUSSE-QUINTE.)

Mais la plus considérable différence de la fausse-Quinte & du *Triton* est que celui-ci est une Dissonance majeure que les Parties sauvent en s'éloignant ; & l'autre une Dissonance mineure que les Parties sauvent en s'approchant.

L'Accord du *Triton* n'est qu'un renversement de l'Accord sensible dont la Dissonance est portée à la Basse. D'où il suit que cet Accord ne doit se placer que sur la quatrieme Note du Ton, qu'il doit s'accompagner de Seconde & de Sixte, & se sauver de la Sixte. (Voyez SAUVER.)

TIMBRE. On appelle ainsi, par métaphore, cette qualité du Son par laquelle il est aigre ou doux, sourd ou éclatant, sec ou moëlleux. Les Sons doux ont ordinairement peu d'éclat, comme ceux de la Flûte & du Luth ; les Sons éclatans sont sujets à l'aigreur, comme ceux de la Vielle ou du Hautbois. Il y a même des Instrumens, tels que le Clavecin, qui sont à la fois sourds & aigres ; & c'est le plus mauvais *Timbre*. Le beau *Timbre* est celui qui réunit la douceur à l'éclat. Tel est le *Timbre* du Violon. (Voyez SON.)

V.

V. Cette lettre majuſcule ſert à indiquer les parties du Violon; & quand elle eſt double VV, elle marque que le premier & le ſecond ſont à l'Uniſſon.

VALEUR DES NOTES. Outre la poſition des Notes, qui en marque le Ton, elles ont toutes quelque figure déterminée qui en marque la durée ou le Tems; c'eſt-à-dire, qui détermine la *Valeur* de la Note.

C'eſt à Jean de Muris qu'on attribue l'invention de ces figures vers l'an 1330 : car les Grecs n'avoient point d'autre *Valeur de Notes* que la quantité des ſyllabes; ce qui ſeul prouveroit qu'ils n'avoient pas de Muſique purement inſtrumentale. Cependant le P. Merſenne, qui avoit lu les ouvrages de Muris, aſſure n'y avoir rien vu qui pût confirmer cette opinion, &, après en avoir lu moi-même la plus grande partie, je n'ai pas été plus heureux que lui. De plus, l'examen des manuſcrits du quatorzieme ſiecle, qui ſont à la Bibliotheque du Roi, ne porte point à juger que les diverſes figures de Notes qu'on y trouve fuſſent de ſi nouvelle inſtitution. Enfin, c'eſt une choſe difficile à croire, que durant trois cents ans & plus, qui ſe ſont écoulés entre Guy Arétin & Jean de Muris, la Muſique ait été totalement privée du Rhythme & de la Meſure, qui en ſont l'ame & le principal agrément.

Quoi qu'il en ſoit, il eſt certain que les différentes *Valeurs*

des Notes ſont de fort ancienne invention. J'en trouve, dès les premiers tems, de cinq ſortes de figures, ſans compter la Ligature & le Point. Ces cinq ſont, la Maxime, la Longue, la Breve, la ſemi-Breve, & la Minime. (*Pl.* D. *Fig.* 8.) Toutes ces différentes Notes ſont noires dans le manuſcrit de Guillaume de Machault ; ce n'eſt que depuis l'invention de l'imprimerie qu'on s'eſt aviſé de les faire blanches, &, ajoutant de nouvelles Notes, de diſtinguer les *Valeurs*, par la couleur auſſi-bien que par la figure.

Les Notes, quoique figurées de même, n'avoient pas toujours la même *Valeur.* Quelquefois la Maxime valoit deux Longues, ou la Longue deux Breves ; quelquefois elle en valoit trois : cela dépendoit du Mode (voyez Mode) : il en étoit de même de la Breve, par rapport à la ſemi-Breve, & cela dépendoit du Tems (voyez Tems) ; de même enfin de la ſemi-Breve, par rapport à la Minime ; & cela dépendoit de la Prolation. (Voyez Prolation.)

Il y avoit donc Longue double, Longue parfaite, Longue imparfaite, Breve parfaite, Breve altérée, ſemi-Breve majeure, & ſemi-Breve mineure : ſept différentes *Valeurs* auxquelles répondent quatre figures ſeulement, ſans compter la Maxime ni la Minime, Notes de plus moderne invention. (*Voyez ces divers mots.*) Il y avoit encore beaucoup d'autres manieres de modifier les différentes *Valeurs* de ces *Notes*, par le Point, par la Ligature, & par la poſition de la Queue. (Voyez Ligature, Plique, Point.)

Les figures qu'on ajouta dans la ſuite à ces cinq ou ſix premieres, furent la Noire, la Croche, la double-Croche,

la triple & même la quadruple-Croche ; ce qui feroit onze figures en tout : mais dès qu'on eut pris l'usage de séparer les Mesures par des Barres, on abandonna toutes les figures de Notes qui valoient plusieurs Mesures, comme la Maxime, qui en valoit huit ; la Longue, qui en valoit quatre ; & la Breve ou quarrée, qui en valoit deux.

La semi-Breve ou Ronde, qui vaut une Mesure entiere, est la plus longue *Valeur de Notes* demeurée en usage, & sur laquelle on a déterminé les *Valeurs* de toutes les autres Notes, & comme la Mesure binaire, qui avoit passé longtems pour moins parfaite que la ternaire, prit enfin le dessus & servit de base à toutes les autres Mesures ; de même la division sous-double l'emporta sur la sous-triple qui avoit aussi passé pour plus parfaite ; la Ronde ne valut plus quelquefois trois Blanches, mais deux seulement ; la Blanche deux Noires, la Noire deux Croches, & ainsi de suite jusqu'à la quadruple-Croche, si ce n'est dans les cas d'exception où la division sous-triple fut conservée, & indiquée par le chiffre 3 placé au-dessus ou au-dessous des Notes. (*Voyez Pl. F. Fig.* 8 & 9. les Valeurs *& les figures de toutes ces différentes especes de Notes.*)

Les Ligatures furent aussi abolies en même tems, du moins quant aux changemens qu'elles produisoient dans les *Valeurs des Notes*. Les Queues, de quelque maniere qu'elles fussent placées, n'eurent plus qu'un sens fixe & toujours le même ; & enfin la signification du Point fut aussi toujours bornée à la moitié de la Note qui est immédiatement avant lui. Tel est l'état où les figures des Notes ont été mises,

quant à la *Valeur*, & où elles sont actuellement. Les Silences équivalens sont expliqués à l'article SILENCE.

L'Auteur de la Dissertation sur la Musique moderne trouve tout cela fort mal imaginé. J'ai dit, au mot NOTE, quelques-unes des raisons qu'il allegue.

VARIATIONS. On entend sous ce nom toutes les manieres de broder & doubler un Air, soit par des diminutions, soit par des passages ou autres agrémens qui ornent & figurent cet Air. A quelque degré qu'on multiplie & charge les *Variations*, il faut toujours qu'à travers ces broderies on reconnoisse le fond de l'Air que l'on appelle le *simple*, & il faut en même tems que le caractere de chaque *Variation* soit marqué par des différences qui soutiennent l'attention & préviennent l'ennui.

Les Symphonistes font souvent des *Variations* impromptu ou supposées telles; mais plus souvent on les note. Les divers Couplets des Folies d'Espagne, sont autant de *Variations* notées; on en trouve souvent aussi dans les Chaconnes Françoises, & dans de petits Airs Italiens pour le Violon ou le Violoncelle. Tout Paris est allé admirer, au Concert spirituel, les *Variations* des sieurs Guignon & Mondonville, & plus récemment des sieurs Guignon & Gaviniès, sur des Airs du Pont-neuf qui n'avoient d'autre mérite que d'être ainsi *variés* par les plus habiles Violons de France.

VAUDEVILLE. Sorte de Chanson à Couplets, qui roule ordinairement sur des Sujets badins ou satyriques. On fait remonter l'origine de ce petit Poëme jusqu'au regne de Charlemagne : mais, selon la plus commune opinion, il fut

inventé par un certain Baſſelin, Foulon de Vire en Normandie, & comme, pour danſer ſur ces Chants, on s'aſſembloit dans le Val-de-Vire, ils furent appellés, dit-on, Vaux-de-Vire, puis par corruption *Vaudevilles.*

L'Air des *Vaudevilles* eſt communément peu Muſical. Comme on n'y fait attention qu'aux paroles, l'Air ne ſert qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée; du reſte on n'y ſent pour l'ordinaire ni goût, ni Chant, ni Meſure. Le *Vaudeville* appartient excluſivement aux François, & ils en ont de très-piquans & de très-plaiſans.

VENTRE. Point du milieu de la vibration d'une Corde ſonore, où, par cette vibration, elle s'écarte le plus de la ligne de repos. (Voyez Nœud.)

VIBRATION, *ſ. f.* Le corps ſonore en action ſort de ſon état de repos, par des ébranlemens légers, mais ſenſibles, fréquens & ſucceſſifs, dont chacun s'appelle une *Vibration.* Ces *Vibrations*, communiquées à l'Air, portent à l'oreille, par ce véhicule, la ſenſation du Son; & ce Son eſt grave ou aigu, ſelon que les *Vibrations* ſont plus ou moins fréquentes dans le même tems. (Voyez Son.)

VICARIER, *v. n.* Mot familier par lequel les Muſiciens d'Egliſe expriment ce que font ceux d'entr'eux qui courent de Ville en Ville, & de Cathédrale en Cathédrale, pour attraper quelques rétributions, & vivre aux dépens des Maîtres de Muſique qui ſont ſur leur route.

VIDE. Corde-à-*vide*, ou Corde-à-*jour*; c'eſt, ſur les Inſtrumens à manche, tels que la Viole ou le Violon, le Son qu'on tire de la Corde dans toute ſa longueur, de-

puis le fillet jufqu'au chevalet, fans y placer aucun doigt.

Le Son des *Cordes-à-vide* eft non-feulement plus grave, mais plus réfonnant & plus plein que quand on y pofe quelque doigt ; ce qui vient de la molleffe du doigt qui gêne & intercepte le jeu des vibrations. Cette différence fait que les bons joueurs de Violon évitent de toucher les *Cordes-à-vide* pour ôter cette inégalité de Timbre qui fait un mauvais effet, quand elle n'eft pas difpenfée à propos. Cette maniere d'exécuter exige des pofitions recherchées, qui augmentent la difficulté du jeu. Mais auffi quand on en a une fois acquis l'habitude, on eft vraiment maître de fon Inftrument, & dans les Tons les plus difficiles, l'exécution marche alors comme dans les plus aifés.

VIF, *vivement.* En Italien *vivace :* ce mot marque un mouvement gai, prompt, animé ; une exécution hardie & pleine de feu.

VILLANELLE, *f. f.* Sorte de Danfe ruftique dont l'Air doit être gai, marqué, d'une Mefure très-fenfible. Le fond de cet Air eft ordinairement un Couplet affez fimple, fur lequel on fait enfuite des Doubles ou Variations. (Voyez DOUBLE, VARIATIONS.)

VIOLE, *f. f.* C'eft ainfi qu'on appelle, dans la Mufique Italienne, cette Partie de rempliffage qu'on appelle, dans la Mufique Françoife, Quinte ou Taille ; car les François doublent fouvent cette Partie, c'eft-à-dire, en font deux pour une ; ce que ne font jamais les Italiens. La *Viole* fert à lier les Deffus aux Baffes, & à remplir, d'une maniere harmonieufe, le trop grand vide qui refteroit entre deux. C'eft

pourquoi la *Viole* eſt toujours néceſſaire pour l'Accord du tout, même quand elle ne fait que jouer la Baſſe à l'Octave, comme il arrive ſouvent dans la Muſique Italienne.

VIOLON. Symphoniſte qui joue du *Violon* dans un Orcheſtre. Les *Violons* ſe diviſent ordinairement en premiers, qui jouent le premier Deſſus; & ſeconds, qui jouent le ſecond Deſſus. Chacune des deux Parties a ſon chef ou guide qui s'appelle auſſi le premier; ſavoir, le premier des premiers, & le premier des ſeconds. Le premier des premiers *Violons*, s'appelle auſſi *premier Violon* tout court; il eſt le Chef de tout l'Orcheſtre : c'eſt lui qui donne l'Accord, qui guide tous les Symphoniſtes, qui les remet quand ils manquent, & ſur lequel ils doivent tous ſe régler.

VIRGULE. C'eſt ainſi que nos anciens Muſiciens appelloient cette partie de la Note, qu'on a depuis appellée la Queue. (Voyez QUEUE.)

VITE. En Italien *Preſto.* Ce mot, à la tête d'un Air, indique le plus prompt de tous les Mouvemens; & il n'a, après lui, que ſon ſuperlatif *Preſtiſſimo*, ou *Preſto aſſai*, *très-Vîte.*

VIVACE. (Voyez VIF.)

UNISSON, *ſ. m.* Union de deux Sons qui ſont au même Degré, dont l'un n'eſt ni plus grave ni plus aigu que l'autre, & dont l'Intervalle étant nul, ne donne qu'un rapport d'égalité.

Si deux Cordes ſont de même matiere, égales en longueur, en groſſeur, & également tendues, elles feront à l'*Uniſſon.* Mais il eſt faux de dire que deux Sons à l'*Uniſſon* ſe

ſe confondent ſi parfaitement, & aient une telle identité que l'oreille ne puiſſe les diſtinguer : car ils peuvent différer de beaucoup quant au Timbre & quant au degré de force. Une Cloche peut être à l'*Uniſſon* d'une Corde de Guitare, une Vielle à l'*Uniſſon* d'une Flûte, & l'on n'en confondra point les Sons.

Le zéro n'eſt pas un nombre, ni l'*Uniſſon* un Intervalle; mais l'*Uniſſon* eſt à la ſérie des Intervalles, ce qu'eſt le zéro à la ſérie des nombres; c'eſt le terme d'où ils partent, c'eſt le point de leur commencement.

Ce qui conſtitue l'*Uniſſon*, c'eſt l'égalité du nombre des Vibrations faites en tems égaux par deux Sons. Dès qu'il y a inégalité entre les nombres de ces Vibrations, il y a Intervalle entre les Sons qui les donnent. (Voyez Corde, Vibration.)

On s'eſt beaucoup tourmenté pour ſavoir ſi l'*Uniſſon* étoit une Conſonnance. Ariſtote prétend que non, Muris aſſure que ſi, & le P. Merſenne ſe range à ce dernier avis. Comme cela dépend de la définition du mot *Conſonnance*, je ne vois pas quelle diſpute il peut y avoir là-deſſus. Si l'on n'entend par ce mot *Conſonnance* qu'une union de deux Sons agréables à loreille, l'*Uniſſon* ſera Conſonnance aſſurément; mais ſi l'on y ajoute de plus une différence du grave à l'aigu, il eſt clair qu'il ne le ſera pas.

Une queſtion plus importante, eſt de ſavoir quel eſt le plus agréable à l'oreille de l'*Uniſſon* ou d'un Intervalle conſonnant, tel, par exemple, que l'Octave ou la Quinte. Tous ceux qui ont l'oreille exercée à l'Harmonie, préferent l'Ac-

cord des Consonnances à l'identité de l'*Unisson* ; mais tous ceux qui, sans habitude de l'Harmonie, n'ont, si j'ose parler ainsi, nul préjugé dans l'oreille, portent un jugement contraire : l'*Unisson* seul plaît, ou tout au plus l'Octave ; tout autre Intervalle leur paroît discordant : d'où il s'ensuivroit, ce me semble, que l'Harmonie la plus naturelle, & par conséquent la meilleure, est à l'*Unisson*. (Voyez HARMONIE.)

C'est une observation connue de tous les Musiciens, que celle du frémissement & de la résonnance d'une Corde, au Son d'une autre Corde montée à l'*Unisson* de la premiere, ou même à son Octave, ou même à l'Octave de sa Quinte, &c.

Voici comme on explique ce phénomene.

Le Son d'une Corde A met l'air en mouvement. Si une autre Corde B se trouve dans la sphere du mouvement de cet air, il agira sur elle. Chaque Corde n'est susceptible, dans un Tems donné, que d'un certain nombre de Vibrations. Si les Vibrations, dont la Corde B est susceptible, sont égales en nombre à celles de la Corde A, l'air ébranlé par l'une agissant sur l'autre, & la trouvant disposée à un mouvement semblable à celui qu'il a reçu, le lui communique. Les deux Cordes marchant ainsi de pas égal, toutes les impulsions que l'air reçoit de la Corde A, & qu'il communique à la Corde B, sont coincidentes avec les Vibrations de cette Corde, & par conséquent augmenteront son mouvement loin de le contrarier : ce mouvement, ainsi successivement augmenté, ira bientôt jusqu'à un frémissement sensible. Alors la Corde B rendra du Son ; car toute Corde

ſonore qui frémit, ſonne; & ce ſon ſera néceſſairement à l'*Uniſſon* de celui de la Corde A.

Par la même raiſon, l'Octave aiguë frémira & réſonnera auſſi, mais moins fortement que l'*Uniſſon*; parce que la coincidence des Vibrations, & par conſéquent l'impulſion de l'air, y eſt moins fréquente de la moitié: elle l'eſt encore moins dans la Douzieme ou Quinte redoublée, & moins dans la Dix-ſeptieme ou Tierce majeure triplée, derniere des Conſonnances qui frémiſſe & réſonne ſenſiblement & directement: car quant à la Tierce mineure & aux Sixtes, elles ne réſonnent que par combinaiſon.

Toutes les fois que les nombres des Vibrations dont deux Cordes ſont ſuſceptibles en tems égal ſont commenſurables, on ne peut douter que le Son de l'une ne communique à l'autre quelque ébranlement par l'aliquote commune; mais cet ébranlement n'étant plus ſenſible au-delà des quatre Accords précédens, il eſt compté pour rien dans tout le reſte. (Voyez CONSONNANCE.)

Il paroît, par cette explication, qu'un Son n'en fait jamais réſonner un autre qu'en vertu de quelque *Uniſſon*; car un Son quelconque donne toujours l'*Uniſſon* de ſes aliquotes; mais comme il ne ſauroit donner l'*Uniſſon* de ſes multiples, il s'enſuit qu'une Corde ſonore en mouvement n'en peut jamais faire réſonner ni frémir une plus grave qu'elle. Sur quoi l'on peut juger de la vérité de l'expérience dont M. Rameau tire l'origine du Mode mineur.

UNISSONI. Ce mot Italien, écrit tout au long ou en abrégé dans une Partition ſur la Portée vide du ſecond

Violon, marque qu'il doit jouer à l'Uniſſon ſur la Partie du premier ; & ce même mot, écrit ſur la Portée vide du premier Violon, marque qu'il doit jouer à l'Uniſſon ſur la Partie du Chant.

UNITÉ DE MÉLODIE. Tous les beaux Arts ont quelque *Unité* d'objet, ſource du plaiſir qu'ils donnent à l'eſprit : car l'attention partagée ne ſe repoſe nulle part, & quand deux objets nous occupent, c'eſt une preuve qu'aucun des deux ne nous ſatisfait. Il y a, dans la Muſique, une *Unité* ſucceſſive qui ſe rapporte au ſujet, & par laquelle toutes les Parties, bien liées, compoſent un ſeul tout, dont on apperçoit l'enſemble & tous les rapports.

Mais il y a une autre *Unité* d'objet plus fine, plus ſimultanée, & d'où naît, ſans qu'on y ſonge, l'énergie de la Muſique & la force de ſes expreſſions.

Lorſque j'entends chanter nos Pſeaumes à quatre Parties, je commence toujours par être ſaiſi, ravi de cette Harmonie pleine & nerveuſe ; & les premiers accords, quand ils ſont entonnés bien juſte, m'émeuvent juſqu'à friſſonner. Mais à peine en ai-je écouté la ſuite, pendant quelques minutes, que mon attention ſe relâche, le bruit m'étourdit peu-à-peu ; bientôt il me laſſe, & je ſuis enfin ennuyé de n'entendre que des Accords.

Cet effet ne m'arrive point, quand j'entends de bonne Muſique moderne, quoique l'Harmonie en ſoit moins vigoureuſe, & je me ſouviens qu'à l'Opéra de Veniſe, loin qu'un bel Air bien exécuté m'ait jamais ennuyé, je lui donnois, quelque long qu'il fût, une attention toujours nouvelle, &

l'écoutois avec plus d'intérêt à la fin qu'au commencement.

Cette différence vient de celle du caractere des deux Musiques, dont l'une n'est seulement qu'une suite d'Accords, & l'autre est une suite de Chant. Or le plaisir de l'Harmonie n'est qu'un plaisir de pure sensation, & la jouissance des sens est toujours courte, la satiété & l'ennui la suivent de près : mais le plaisir de la Mélodie & du Chant, est un plaisir d'intérêt & de sentiment qui parle au cœur, & que l'Artiste peut toujours soutenir & renouveller à force de génie.

La Musique doit donc nécessairement chanter pour toucher, pour plaire, pour soutenir l'intérêt & l'attention. Mais comment dans nos Systêmes d'Accords & d'Harmonie, la Musique s'y prendra-t-elle pour chanter? Si chaque Partie a son Chant propre, tous ces Chants, entendus à la fois, se détruiront mutuellement, & ne feront plus de Chant : si toutes les Parties font le même Chant, l'on n'aura plus d'Harmonie, & le Concert sera tout à l'Unisson.

La maniere, dont un instinct musical, un certain sentiment sourd du génie, a levé cette difficulté sans la voir, & en a même tiré avantage, est bien remarquable. L'Harmonie, qui devroit étouffer la Mélodie, l'anime, la renforce, la détermine : les diverses Parties, sans se confondre, concourent au même effet ; & quoique chacune d'elles paroisse avoir son Chant propre, de toutes ces Parties réunies on n'entend sortir qu'un seul & même Chant. C'est-là ce que j'appelle *Unité de Mélodie.*

Voici comment l'Harmonie concourt elle-même à cette *Unité*, loin d'y nuire. Ce sont nos Modes qui caractérisent

nos Chants, & nos Modes ſont fondés ſur notre Harmonie. Toutes les fois donc que l'Harmonie renforce ou détermine le ſentiment du Mode & de la Modulation, elle ajoute à l'expreſſion du Chant, pourvu qu'elle ne le couvre pas.

L'Art du Compoſiteur eſt donc, relativement à l'*Unité de Mélodie*, 1°. Quand le Mode n'eſt pas aſſez déterminé par le Chant, de le déterminer mieux par l'Harmonie. 2°. De choiſir & tourner ſes Accords de maniere que le Son le plus ſaillant ſoit toujours celui qui chante, & que celui qui le fait le mieux ſortir ſoit à la Baſſe. 3°. D'ajouter à l'énergie de chaque paſſage par des Accords durs ſi l'expreſſion eſt dure, & doux ſi l'expreſſion eſt douce. 4°. D'avoir égard dans la tournure de l'Accompagnement au *Forte-piano* de la Mélodie. 5°. Enfin, de faire en ſorte que le Chant des autres Parties, loin de contrarier celui de la Partie principale, le ſoutienne, le ſeconde, & lui donne un plus vif accent.

M. Rameau, pour prouver que l'énergie de la Muſique vient toute de l'Harmonie, donne l'exemple d'un même Intervalle qu'il appelle un méme Chant, lequel prend des caracteres tout différens, ſelon les diverſes manieres de l'accompagner. M. Rameau n'a pas vu qu'il prouvoit tout le contraire de ce qu'il vouloit prouver; car dans tous les exemples qu'il donne, l'Accompagnement de la Baſſe ne ſert qu'à déterminer le Chant. Un ſimple Intervalle n'eſt point un Chant, il ne devient Chant que quand il a ſa place aſſignée dans le Mode; & la Baſſe, en déterminant le Mode

& le lieu du Mode qu'occupe cet Intervalle, détermine alors cet Intervalle à être tel ou tel Chant : de forte que si, par ce qui précede l'Intervalle dans la même Partie, on détermine bien le lieu qu'il a dans sa Modulation, je soutiens qu'il aura son effet sans aucune Basse : ainsi l'Harmonie n'agit, dans cette occasion, qu'en déterminant la Mélodie à être telle ou telle, & c'est purement comme Mélodie que l'Intervalle a différentes expressions selon le lieu du Mode où il est employé.

L'Unité de Mélodie exige bien qu'on n'entende jamais deux Mélodies à la fois, mais non pas que la Mélodie ne passe jamais d'une Partie à l'autre ; au contraire, il y a souvent de l'élégance & du goût à ménager à propos ce passage, même du Chant à l'Accompagnement, pourvu que la parole soit toujours entendue. Il y a même des Harmonies savantes & bien ménagées, où la Mélodie, sans être dans aucune Partie, résulte seulement de l'effet du tout. On en trouvera (*Pl.* M. *Fig.* 7.) un exemple, qui, bien que grossier, suffit pour faire entendre ce que je veux dire.

Il faudroit un Traité pour montrer en détail l'application de ce principe aux *Duo*, *Trio*, *Quatuor*, aux Chœurs, aux Pieces de symphonie. Les hommes de génie en découvriront suffisamment l'étendue & l'usage, & leurs ouvrages en instruiront les autres. Je concluds donc, & je dis, que du principe que je viens d'établir, il s'ensuit : premiérement, que toute Musique qui ne chante point est ennuyeuse, quelqu'Harmonie qu'elle puisse avoir : seconde-

ment, que toute Musique où l'on distingue plusieurs Chants simultanés est mauvaise, & qu'il en résulte le même effet que de deux ou plusieurs discours prononcés à la fois sur le même Ton. Par ce jugement, qui n'admet nulle exception, l'on voit ce qu'on doit penser de ces merveilleuses Musiques où un Air sert d'Accompagnement à un autre Air.

C'est dans ce principe de l'*Unité* de Mélodie, que les Italiens ont senti & suivi sans le connoître, mais que les François n'ont ni connu ni suivi; c'est, dis-je, dans ce grand principe que consiste la différence essentielle des deux Musiques : & c'est, je crois, ce qu'en dira tout juge impartial qui voudra donner à l'une & à l'autre la même attention ; si toutefois la chose est possible.

Lorsque j'eus découvert ce principe, je voulus, avant de le proposer, en essayer l'application par moi-même : cet essai produisit le *Devin du Village*; après le succès, j'en parlai dans ma *Lettre sur la Musique Françoise.* C'est aux Maîtres de l'Art à juger si le principe est bon, & si j'ai bien suivi les regles qui en découlent.

UNIVOQUE, *adj.* Les Consonnances *Univoques* sont l'Octave & ses Répliques, parce que toutes portent le même nom. Ptolomée fut le premier qui les appella ainsi.

VOCAL, *adj.* Qui appartient au Chant des Voix. Tour de Chant *Vocal* ; Musique *Vocale.*

VOCALE. On prend quelquefois substantivement cet adjectif pour exprimer la partie de la Musique qui s'exécute par des Voix. *Les Symphonies d'un tel Opéra sont assez bien faites ; mais la* Vocale *est mauvaise.*

VOIX,

VOIX, *s. f.* La somme de tous les Sons qu'un homme peut, en parlant, en chantant, en criant, tirer de son organe, forme ce qu'on appelle sa *Voix*, & les qualités de cette *Voix* dépendent aussi de celles des Sons qui la forment. Ainsi, l'on doit d'abord appliquer à la *Voix* tout ce que j'ai dit du Son en général. (Voyez Son.)

Les Physiciens distinguent dans l'homme différentes sortes de *Voix*; ou, si l'on veut, ils considerent la même *Voix* sous différentes faces.

1. Comme un simple Son, tel que le cri des enfans.

2. Comme un Son articulé, tel qu'il est dans la parole.

3. Dans le Chant, qui ajoute à la parole la Modulation & la variété des Tons.

4. Dans la déclamation, qui paroît dépendre d'une nouvelle modification dans le Son & dans la substance même de la *Voix*; Modification différente de celle du Chant & de celle de la parole, puisqu'elle peut s'unir à l'une & à l'autre, ou en être retranchée.

On peut voir, dans l'Encyclopédie, à l'article *Déclamation des Anciens*, d'où ces divisions sont tirées, l'explication que donne M. Duclos de ces différentes sortes de *Voix*. Je me contenterai de transcrire ici ce qu'il dit de la *Voix* chantante ou musicale, la seule qui se rapporte à mon sujet.

« Les anciens Musiciens ont établi, après Aristoxène : » 1°. Que la *Voix* de Chant passe d'un degré d'élévation » ou d'abaissement à un autre degré; c'est-à-dire, d'un » Ton à l'autre, par saut, sans parcourir l'Intervalle qui

„ les ſépare : au lieu que celle du diſcours s'éleve & s'a-
„ baiſſe par un mouvement continu. 2°. Que la *Voix* de
„ Chant ſe ſoutient ſur le même Ton, conſidéré comme
„ un point indiviſible ; ce qui n'arrive pas dans la ſimple
„ prononciation.

„ Cette marche par ſauts & avec des repos, eſt en effet
„ celle de la *Voix* de Chant : mais n'y a-t-il rien de plus
„ dans le Chant ? Il y a eu une Déclamation tragique qui
„ admettoit le paſſage par ſaut d'un Ton à l'autre, & le
„ repos ſur un Ton. On remarque la même choſe dans
„ certains Orateurs. Cependant cette Déclamation eſt encore
„ différente de la *Voix* de Chant.

„ M. Dodart, qui joignoit à l'eſprit de diſcuſſion & de
„ recherche la plus grande connoiſſance de la Phyſique,
„ de l'Anatomie, & du jeu des parties du corps humain,
„ avoit particuliérement porté ſon attention ſur les orga-
„ nes de la *Voix*. Il obſerve, 1°. que tel homme, dont la
„ *Voix* de parole eſt déplaiſante, a le Chant très-agréable,
„ & au contraire : 2°. que ſi nous n'avons pas entendu
„ chanter quelqu'un, quelque connoiſſance que nous ayons
„ de ſa *Voix* de parole, nous ne le reconnoîtrons pas à ſa
„ *Voix* de Chant.

„ M. Dodart, en continuant ſes recherches, découvrit
„ que, dans la *Voix* de Chant, il y a de plus que dans
„ celle de la parole, un mouvement de tout le larynx ; c'eſt-
„ à-dire, de la partie de la trachée-artere qui forme
„ comme un nouveau canal qui ſe termine à la glotte,
„ qui en enveloppe & ſoutient les muſcles. La différence

» entre les deux *Voix* vient donc de celle qu'il y a entre » le larynx assis & en repos sur ses attaches, dans la parole, & ce même larynx suspendu sur ses attaches, en » action & mû par un balancement de haut en bas & de » bas en haut. Ce balancement peut se comparer au mouvement des oiseaux qui planent, ou des poissons qui se » soutiennent à la même place contre le fil de l'eau. Quoique les aîles des uns & les nageoires des autres paroissent immobiles à l'œil, elles sont de continuelles vibrations; mais si courtes & si promptes qu'elles sont imperceptibles.

» Le balancement du larynx produit, dans la *Voix* de » Chant, une espece d'ondulation qui n'est pas dans la simple » parole. L'ondulation soutenue & modérée dans les belles » *Voix* se fait trop sentir dans les *Voix* chevrotantes ou » foibles. Cette ondulation ne doit pas se confondre avec » les Cadences & les Roulemens qui se font par des mouvemens très-prompts & très-délicats de l'ouverture de la » glotte, & qui sont composés de l'Intervalle d'un Ton ou » d'un demi-Ton.

» La *Voix*, soit du Chant, soit de la parole, vient toute » entiere de la glotte pour le Son & pour le Ton; mais » l'ondulation vient entiérement du balancement de tout le » larynx; elle ne fait point partie de la *Voix*, mais elle en » affecte la totalité.

» Il résulte de ce qui vient d'être exposé, que la *Voix* de » Chant consiste dans la marche par sauts d'un Ton à un » autre, dans le séjour sur les Tons, & dans cette ondulation

» du larynx qui affecte la totalité & la substance même du Son».

Quoique cette explication soit très-nette & très-philosophique, elle laisse, à mon avis, quelque chose à desirer, & ce caractere d'ondulation, donné par le balancement du larynx, à la *Voix* de Chant, ne me paroît pas lui être plus essentiel que la marche par sauts, & le séjour sur les Tons, qui, de l'aveu de M. Duclos, ne sont pas pour cette *Voix* des caracteres spécifiques.

Car, premiérement, on peut, à volonté, donner ou ôter à la *Voix* cette ondulation quand on chante, & l'on n'en chante pas moins quand on file un Son tout uni sans aucune espece d'ondulation. Secondement, les Sons des Instrumens ne different en aucune sorte de ceux de la *Voix* chantante, quant à leur nature de Sons musicaux, & n'ont rien par eux-mêmes de cette ondulation. Troisiémement, cette ondulation se forme dans le Ton & non dans le Timbre; la preuve en est que, sur le Violon & sur d'autres Instrumens, on imite cette ondulation, non par aucun balancement semblable au mouvement supposé du larynx, mais par un balancement du doigt sur la Corde, laquelle, ainsi raccourcie & ralongée alternativement & presque imperceptiblement, rend deux Sons alternatifs à mesure que le doigt se recule ou s'avance. Ainsi, l'ondulation, quoi qu'en dise M. Dodart, ne consiste pas dans un balancement très-léger du même Son, mais dans l'alternation plus ou moins fréquente de deux Sons très-voisins, & quand les Sons sont trop éloignés, & que les secousses alternatives sont trop rudes, alors l'ondulation devient chevrottement.

Je penserois que le vrai caractere distinctif de la *Voix* de Chant est de former des Sons appréciables dont on peut prendre ou sentir l'Unisson, & de passer de l'un à l'autre par des Intervalles harmoniques & commensurables, au lieu que, dans la *Voix* parlante, ou les Sons ne sont pas assez soutenus, &, pour ainsi dire, assez uns pour pouvoir être appréciés, ou les Intervalles qui les séparent ne sont point assez harmoniques, ni leurs rapports assez simples.

Les observations qu'a fait M. Dodart sur les différences de la *Voix* de parole, & de la *Voix* de Chant dans le même homme, loin de contrarier cette explication, la confirment; car, comme il y a des Langues plus ou moins harmonieuses, dont les Accens sont plus ou moins Musicaux, on remarque aussi, dans ces Langues, que les *Voix* de parole & de Chant se rapprochent ou s'éloignent dans la même proportion. Ainsi, comme la Langue Italienne est plus Musicale que la Françoise, la parole s'y éloigne moins du Chant; & il est plus aisé d'y reconnoître, au Chant, l'homme qu'on a entendu parler. Dans une Langue qui seroit toute harmonieuse, comme étoit au commencement la Langue Grecque, la différence de la *Voix* de parole à la *Voix* de Chant seroit nulle; on n'auroit que la même *Voix* pour parler & pour chanter: peut-être est-ce encore aujourd'hui le cas des Chinois.

En voilà trop, peut-être, sur les différens genres de *Voix*; je reviens à la *Voix* de Chant, & je m'y bornerai dans le reste de cet article.

Chaque Individu a sa *Voix* particuliere qui se distingue de toute autre *Voix* par quelque différence propre, comme un

visage se distingue d'un autre ; mais il y a aussi de ces différences qui sont communes à plusieurs, & qui, formant autant d'especes de *Voix*, demandent pour chacune une dénomination particuliere.

Le caractere le plus général qui distingue les *Voix*, n'est pas celui qui se tire de leur Timbre ou de leur Volume ; mais du Degré qu'occupe ce Volume dans le Systême général des Sons.

On distingue donc généralement les *Voix* en deux Classes ; savoir, les *Voix* aiguës & les *Voix* graves. La différence commune des unes aux autres, est à-peu-près d'une Octave ; ce qui fait que les *Voix* aiguës chantent réellement à l'Octave des *Voix* graves, quand elles semblent chanter à l'Unisson.

Les *Voix* graves sont les plus ordinaires aux hommes faits ; les *Voix* aiguës sont celles des femmes : les Eunuques & les enfans ont aussi à-peu-près le même Diapason de *Voix* que les femmes ; tous les hommes en peuvent même approcher en chantant le Faucet. Mais de toutes les *Voix* aiguës, il faut convenir, malgré la prévention des Italiens pour les Castrati, qu'il n'y en a point d'espece comparable à celle des femmes, ni pour l'étendue ni pour la beauté du Timbre. La *Voix* des enfans a peu de consistance & n'a point de bas ; celle des Eunuques, au contraire, n'a d'éclat que dans le haut ; & pour le Faucet, c'est le plus désagréable de tous les Timbres de la *Voix* humaine : il suffit, pour en convenir, d'écouter à Paris les Chœurs du Concert Spirituel, & d'en comparer les Dessus avec ceux de l'Opéra.

Tous ces différens Diapasons, réunis & mis en ordre,

forment une étendue générale d'à-peu-près trois Octaves, qu'on a diviſées en quatre Parties, dont trois, appellées *Haute-Contre*, *Taille* & *Baſſe*, appartiennent aux *Voix* graves, & la quatrieme ſeulement qu'on appelle *Deſſus*, eſt aſſignée aux *Voix* aiguës. Sur quoi voici quelques remarques qui ſe préſentent.

I. Selon la portée des *Voix* ordinaires, qu'on peut fixer à-peu-près à une Dixieme majeure, en mettant deux Degrés d'Intervalle entre chaque eſpece de *Voix* & celle qui la ſuit, ce qui eſt toute la différence qu'on peut leur donner, le Syſtême général des *Voix* humaines dans les deux ſexes, qu'on fait paſſer trois Octaves, ne devroit enfermer que deux Octaves & deux Tons. C'étoit en effet à cette étendue que ſe bornerent les quatre Parties de la Muſique, long-tems après l'invention du Contre-Point, comme on le voit dans les Compoſitions du quatorzieme ſiecle, où la même Clef, ſur quatre poſitions ſucceſſives de Ligne en Ligne, ſert pour la Baſſe qu'ils appelloient *Tenor*, pour la Taille qu'ils appelloient *Contratenor*, pour la Haute-Contre qu'ils appelloient *Mottetus*, & pour le Deſſus qu'ils appelloient *Triplum*. Cette diſtribution devroit rendre, à la vérité, la Compoſition plus difficile : mais en même tems l'Harmonie plus ſerrée & plus agréable.

II. Pour pouſſer le Syſtême vocal à l'étendue de trois Octaves avec la gradation dont je viens de parler, il faudroit ſix Parties au lieu de quatre ; & rien ne ſeroit plus naturel que cette diviſion, non par rapport à l'Harmonie, qui ne comporte pas tant de Sons différens ; mais par rap-

port aux *Voix* qui ſont actuellement aſſez mal diſtribuées. En effet, pourquoi trois Parties dans les *Voix* d'hommes, & une ſeulement dans les *Voix* de femmes, ſi la totalité de celles-ci renferme une auſſi grande étendue que la totalité des autres? Qu'on meſure l'Intervalle des Sons les plus aigus des *Voix* féminines les plus aiguës aux Sons les plus graves des *Voix* féminines les plus graves; qu'on faſſe la même choſe pour les *Voix* d'hommes; & non-ſeulement on n'y trouvera pas une différence ſuffiſante pour établir trois Parties d'un côté & une ſeule de l'autre: mais cette différence même, s'il y en a, ſe réduira à très-peu de choſe. Pour juger ſainement de cela, il ne faut pas ſe borner à l'examen des choſes telles qu'elles ſont; mais voir encore ce qu'elles pourroient être, & conſidérer que l'uſage contribue beaucoup à former les *Voix* ſur le caractere qu'on veut leur donner. En France, où l'on veut des Baſſes, des Haute-Contres, & où l'on ne fait aucun cas des Bas-Deſſus, les *Voix* d'hommes prennent différens caracteres, & les *Voix* de femmes n'en gardent qu'un ſeul: mais en Italie, où l'on fait autant de cas d'un beau Bas-Deſſus que de la *Voix* la plus aiguë, il ſe trouve parmi les femmes de très-belles *Voix* graves qu'ils appellent *Contr'alti*, & de très-belles *Voix* aiguës qu'ils appellent *Soprani*; au contraire, en *Voix* d'hommes récitantes, ils n'ont que des *Tenori*: de ſorte que s'il n'y a qu'un caractere de *Voix* de femmes dans nos Opéra, dans les leurs il n'y a qu'un caractere de *Voix* d'hommes.

A l'égard des Chœurs, ſi généralement les Parties en ſont

ſont diſtribuées en Italie comme en France, c'eſt un uſage univerſel, mais arbitraire, qui n'a point de fondement naturel. D'ailleurs n'admire-t-on pas en pluſieurs lieux, & ſingulièrement à Veniſe, de très-belles Muſiques à grand Chœur, exécutées uniquement par de jeunes filles ?

III. Le trop grand éloignement des *Voix* entr'elles, qui leur fait à toutes excéder leur portée, oblige ſouvent d'en ſubdiviſer pluſieurs. C'eſt ainſi qu'on diviſe les Baſſes en Baſſe-Contres & Baſſe-Tailles, les Tailles en Haute-Tailles & Concordans, les Deſſus en premiers & ſeconds : mais dans tout cela on n'apperçoit rien de fixe, rien de réglé ſur quelque principe. L'eſprit général des Compoſiteurs François eſt toujours de forcer les *Voix* pour les faire crier plutôt que chanter : c'eſt pour cela qu'on paroît aujourd'hui ſe borner aux Baſſes & Haute-Contres qui ſont dans les deux extrêmes. A l'égard de la Taille, Partie ſi naturelle à l'homme qu'on l'appelle *Voix humaine* par excellence, elle eſt déjà bannie de nos Opéra où l'on ne veut rien de naturel ; & par la même raiſon elle ne tardera pas à l'être de toute la Muſique Françoiſe.

On diſtingue encore les *Voix* par beaucoup d'autres différences que celles du grave à l'aigu. Il y a des *Voix* fortes dont les Sons ſont forts & bruyans ; des *Voix* douces dont les Sons ſont doux & flûtés ; de grandes *Voix* qui ont beaucoup d'étendue ; de belles *Voix* dont les Sons ſont pleins, juſtes & harmonieux ; il y a auſſi les contraires de tout cela. Il y a des *Voix* dures & peſantes ; il y a des *Voix* flexibles & légeres ; il y en a dont les beaux Sons ſont inégalement

diſtribués, aux unes dans le haut, à d'autres dans le *Medium*, à d'autres dans le bas; il y a auſſi des *Voix* égales, qui font ſentir le même Timbre dans toute leur étendue. C'eſt au Compoſiteur à tirer parti de chaque *Voix*, par ce que ſon caractere a de plus avantageux. En Italie, où chaque fois qu'on remet au Théâtre un Opéra, c'eſt toujours de nouvelle Muſique, les Compoſiteurs ont toujours grand ſoin d'approprier tous les rolles aux *Voix* qui les doivent chanter. Mais en France, où la même Muſique dure des ſiecles, il faut que chaque rôle ſerve toujours à toutes les *Voix* de même eſpece, & c'eſt peut-être une des raiſons pourquoi le Chant François, loin d'acquérir aucune perfection, devient de jour en jour plus traînant & plus lourd.

La *Voix* la plus étendue, la plus flexible, la plus douce, la plus harmonieuſe qui peut-être ait jamais exiſté, paroît avoir été celle du Chevalier Balthaſar Ferri, Pérouſin, dans le ſiecle dernier. Chanteur unique & prodigieux, que s'arrachoient tour-à-tour les Souverains de l'Europe, qui fut comblé de biens & d'honneurs durant ſa vie, & dont toutes les Muſes d'Italie célébrerent à l'envi les talens & la gloire après ſa mort. Tous les écrits faits à la louange de ce Muſicien célebre reſpirent le raviſſement, l'enthouſiaſme, & l'accord de tous ſes contemporains montre qu'un talent ſi parfait & ſi rare étoit même au-deſſus de l'envie. Rien, diſent-ils, ne peut exprimer l'éclat de ſa *Voix* ni les graces de ſon Chant; il avoit, au plus haut degré, tous les caracteres de perfection dans tous les genres; il étoit gai, fier, grave, tendre à ſa volonté, & les cœurs ſe fondoient à ſon

pathétique. Parmi l'infinité de tours de force qu'il faisoit de sa *Voix*, je n'en citerai qu'un seul. Il montoit & redescendoit tout d'une haleine deux Octaves pleines par un Trill continuel marqué sur tous les Degrés chromatiques avec tant de justesse, quoique sans Accompagnement, que si l'on venoit à frapper brusquement cet Accompagnement sous la Note où il se trouvoit, soit Bémol, soit Dièse, on sentoit à l'instant l'Accord d'une justesse à surprendre tous les Auditeurs.

On appelle encore *Voix* les parties vocales & récitantes pour lesquelles une Piece de Musique est composée; ainsi l'on dit un Mottet à *Voix* seule, au lieu de dire un Mottet en récit; une Cantate à deux *Voix*, au lieu de dire une Cantate en Duo ou à deux Parties, &c. (Voyez DUO, TRIO, &c.)

VOLTE, *s. f.* Sorte d'Air à trois Tems propre à une Danse de même nom, laquelle est composée de beaucoup de tours & retours, d'où lui est venu le nom de *Volte*. Cette Danse étoit une espece de Gaillarde, & n'est plus en usage depuis long-tems.

VOLUME. Le *Volume* d'une Voix est l'étendue ou l'Intervalle qui est entre le Son le plus aigu & le Son le plus grave qu'elle peut rendre. Le *Volume* des Voix les plus ordinaires est d'environ huit à neuf Tons; les plus grandes Voix ne passent gueres les deux Octaves en Sons bien justes & bien pleins.

UPINGE. Sorte de Chanson consacrée à Diane parmi les Grecs. (Voyez CHANSON.)

UT. La premiere des ſix ſyllabes de la Gamme de l'Arétin, laquelle répond à la lettre C.

Par la méthode des Tranſpoſitions, on appelle toujours *Ut* la Tonique des Modes majeurs & la Médiante des Modes mineurs. (Voyez Gamme, Transposition.)

Les Italiens trouvant cette ſyllabe *Ut* trop ſourde, lui ſubſtituent, en ſolfiant, la ſyllabe *Do.*

Z.

ZA. Syllabe par laquelle on diſtingue, dans le Plain-Chant, le *Si* Bémol du *Si* naturel auquel on laiſſe le nom de *Si.*

F I N.

TABLE GENERALE

De tous les Tons et de toutes les Clefs

X A B C D

Clef	
Clef de Fa	1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1
de Mi	2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1
de Mi B	2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2
de Ré	34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 a34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2
d'Vt D	34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 3
d'Vt	4 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34
de Si	5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34
de Si B	5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5
de la	6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5
de la B	6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6
de Sol	7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6
de Fa D	7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7/1 2 34 5 6 7

A B C D E

1 Exemple Page 274 — 1 5 1 3 5 1 5 3 1 5 1

2. Ex. Page 274 — 3 1 5 3 6 5 4 3 2 1 5 6 1 4 6 2 7 5 3 5 2 4 1 3 7 2 6 1 5 5 1 3 6 2 5 1 4 6 1 6 5 1 4 1 3 1 2 7 1

3 Ex. des Intervalles directs Page 276 — 1 5 4 2 6 5 7 1 2 3 5 3

4 Ex. des Interv. renversés Page 276 — 1 5 4 2 6 5 7 1 2 3 5 3

5. Ex. des Int. Simples Page 276 — 1 2 2 4 5 5 6 4 7 1

6. Ex. des Int. redoublés Page 276 — 1 2 2 4 5 5 6 4 7 1

7 Ex. pour le Mode Majeur de Sol Page 289 — Sol 1 3 2 1 5 5 7 5 1 3 6 6 2 4 7 5 1 1

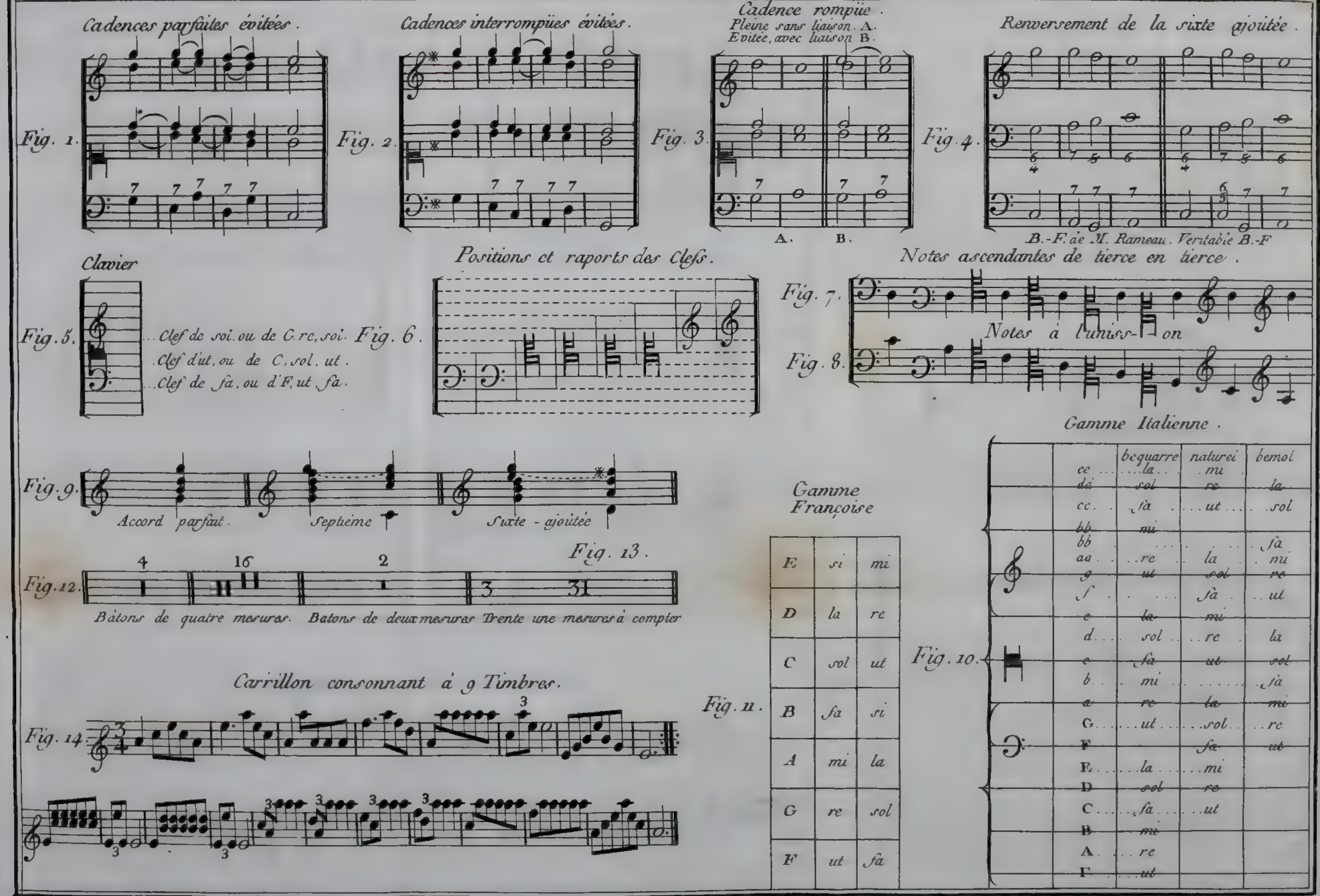
8. Ex. pour le Mode Mineur de Sol Page 289 — Si b 1 7 6 3 4 6 2 1 7 6 4 7 3 6 2 7 1 7 6

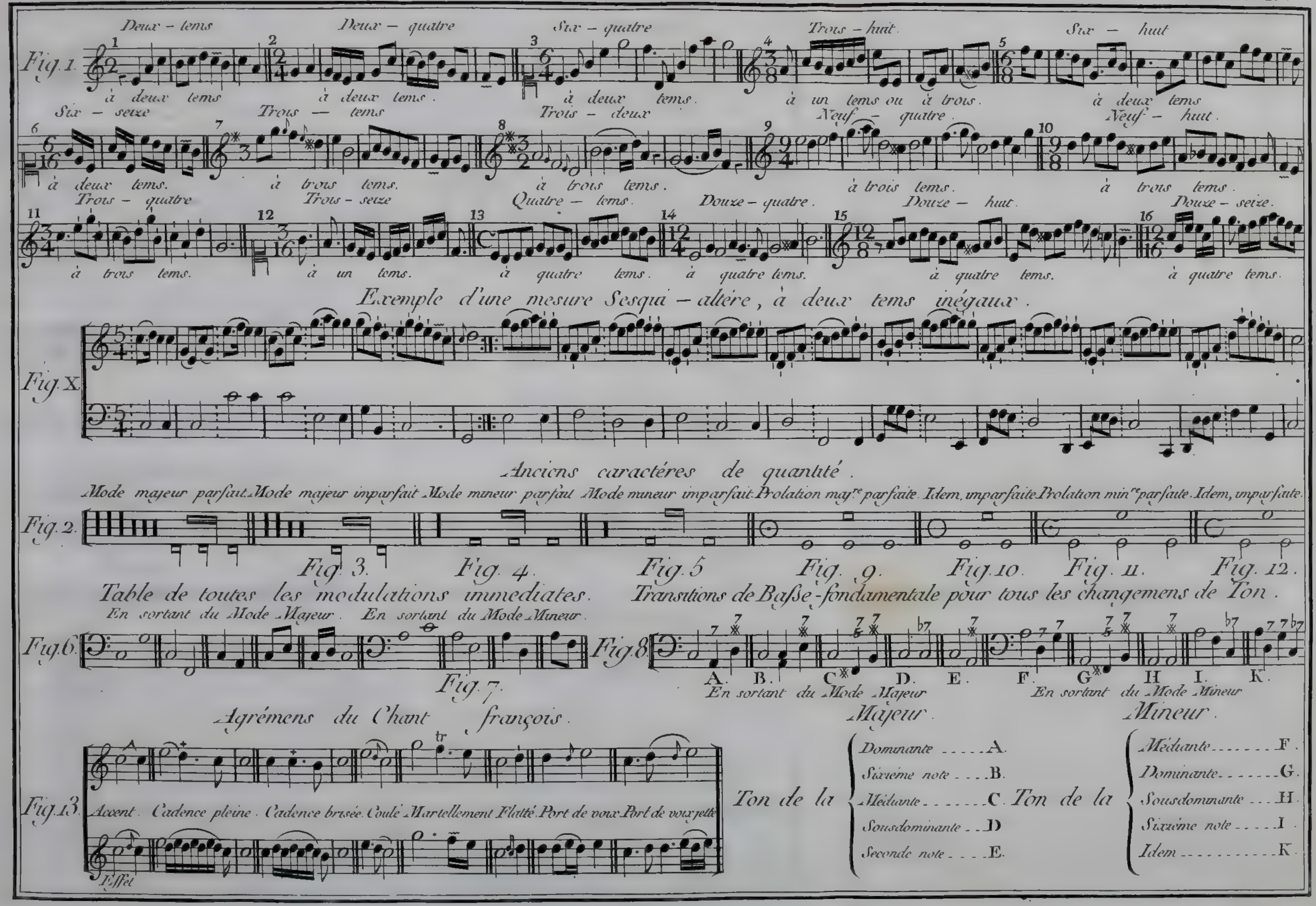
9. Ex. du passage d'un Ton à un autre Page 290 — Sol 1 2 3 2 1 2 3 1 4 3 2 3 4 2 5 5 1 ut 4 1 2 3 2 1 2 3 1 4 3 2 3 4 2 5 5 1

10. Ex. du passage du Majeur au Mineur et vice versâ P. 291 — Si 3 4 5 3 2 1 6 4 5 3 2 1 2 7 1 re 3 1 7 6 5 6 7 2 4 5 7 3 5 4 6 5 7 6 5 7 6 5 6 Si 1 3 5 6 1 6 4 5 7 1

11. Ex. P. 295 — Ré b 3 2 1 5 4 3 2 5 5 4 3 2 1 7 1

12 Ex. de la P. transcrit par la pre. Méthode P. 311 — Sol d 1 7 1 2 3 1 5 4 5 6 7 1 7 6 5 4 3 2 4 2 1 7 6 5 4 3 4 5 5 1


Cadences parfaites évitées.
Fig. 1.
Cadences interrompües évitées.
Fig. 2.
Cadence rompüe.
Pleine sans liaison. A.
Evitée, avec liaison B.
Fig. 3.
A. B.
Renversement de la sixte ajoutée.
Fig. 4.
B.-F. de M. Rameau. Veritable B.-F
Clavier
Fig. 5.
Clef de sol. ou de G. re. sol.
Clef d'ut. ou de C. sol. ut.
Clef de fa. ou d'F. ut. fa.
Positions et raports des Clefs.
Fig. 6.
Notes ascendantes de tierce en tierce.
Fig. 7.
Notes à l'unisson
Fig. 8.
Gamme Italienne.
Fig. 9.
Accord parfait. Septiéme Sixte-ajoütée
Fig. 13.
Fig. 12.
Bâtons de quatre mesures. Batons de deux mesures Trente une mesures à compter
Gamme Françoise
Fig. 11.
E si mi
D la re
C sol ut
B fa si
A mi la
G re sol
F ut fa
Fig. 10.
bequarre naturel bemol
ee la mi
dd sol re la
cc fa ut sol
bb mi
bb fa
aa re la mi
g ut sol re
f fa ut
e la mi
d sol re la
c fa ut sol
b mi fa
a re la mi
G ut sol re
F fa ut
E la mi
D sol re
C fa ut
B mi
A re
Γ ut
Carrillon consonnant à 9 Timbres.
Fig. 14.


Fig. 1.
Deux – tems
à deux tems
Deux – quatre
à deux tems.
Six – quatre
à deux tems.
Trois – huit.
à un tems ou à trois.
Six – huit
à deux tems
Six – seize
à deux tems.
Trois — tems
à trois tems.
Trois – deux
à trois tems.
Neuf – quatre.
à trois tems.
Neuf – huit.
à trois tems.
Trois – quatre
à trois tems.
Trois – seize
à un tems.
Quatre – tems.
à quatre tems.
Douze – quatre.
à quatre tems.
Douze – huit.
à quatre tems.
Douze – seize.
à quatre tems.
Exemple d'une mesure Sesqui – altère, à deux tems inégaux.
Fig. X
Anciens caractéres de quantité.
Mode majeur parfait. Mode majeur imparfait. Mode mineur parfait. Mode mineur imparfait. Prolation may.re parfaite. Idem, imparfaite. Prolation min.re parfaite. Idem, imparfaite.
Fig. 2.
Fig. 3.
Fig. 4.
Fig. 5
Fig. 9.
Fig. 10.
Fig. 11.
Fig. 12.
Table de toutes les modulations immediates.
En sortant du Mode Majeur. En sortant du Mode Mineur.
Fig. 6.
Fig. 7.
Transitions de Basse-fondamentale pour tous les changemens de Ton.
Fig. 8.
A. B. C. D. E. F. G. H. I. K.
En sortant du Mode Majeur
En sortant du Mode Mineur
Agrémens du Chant françois.
Fig. 13.
Accent. Cadence pleine. Cadence brisée. Coulé. Martellement. Flatté. Port de voix. Port de voix jetté.
Effet
Majeur.
Ton de la
Dominante .... A.
Sixième note .... B.
Médiante .... C.
Sousdominante .. D.
Seconde note .... E.
Mineur.
Ton de la
Médiante .... F.
Dominante .... G.
Sousdominante ... H.
Sixième note .... I.
Idem .... K.

Ode de Pindare. Pr. Morceau de Musique Ancienne.

Fig. 1.

Χρύ-σε - α φόρ - μιγξ. Ἀ-πόλ λω-νος, Καὶ ἰ - οπλοκάμων Σύν δι κον - Μοι

σᾶν κτέ-α-νον Τᾶς ἀ-κού - ει μὲν βάσις, ἀ-γλα - ίας ἀρ-χα ,

Le Chœur qui suit se chante au son de la Cithare.

Πεί-θον - ται δ' ἀ-οι-δοὶ σά-μασιν. Ἁγη σι-χόρων ὁπόταν τῶν φροι-μί-ων

Ἀμβο-λὰς τεύ-χης ἐ-λε-λι - ζο-μέ-να Καὶ τὸν αἰ-χμα-τὰν κε-ρα νὸν σβεννύε-ις

Hymne à Nemesis. 2e. Morceau de Musique Ancienne.

Νέμε σι - πτερόεσ σα, βίου ῥοπά, Κυανῶπι θε-ά, θύγατερ Δίκας, Ἃ κοῦφα φρυ-

άγματα θνατῶν Ἐπέχεις ἀδάμαντι χαλι-νῷ, Ἔχθουσα δ' ὕβριν ὀλοὰν βροτῶν.

Fig. 3. Marche des Mousquetaires du Roi de France.

tr tr tr +

Haubois

3 3 3 3

Tambours

Fig. 4. Fusées.

TABLE

De tous les intervalles simples, praticables dans la Musique.

Fig. 2.

Intervalle exprimé en Notes.	Nom de l'intervalle	Degrés qu'il contient	Valeur en tons et Semi-tons	Rapport en nombres
Ut ✱ re♭	Seconde diminuée	1	0	375—384
Si — ut	Seconde mineure	1	1 Semi-Ton	15—16
Ut — re	Seconde majeure	1	1 Ton	8—9
Ut — re✱	Seconde superflüe	1	1 ½ Ton	64—75
Si — re♭	Tierce diminüée	2	1 Ton	125—144
Mi — sol	Tierce mineure	2	1 ½ Ton	5—6
Ut — mi	Tierce majeure	2	2 Tons	4—5
La — la✱	Tierce superflue	2	2 ½ Tons	96—125
Ut ✱ fa	Quarte diminuée	3	2 T.	75—96
Ut — fa	Quarte juste	3	2 ½ T.	3—4
Ut — fa✱	Quarte superflüe dite Triton.	3	3 T.	32—45
Fa ✱ ut	Quinte diminuée dite fausse quinte	4	3 T.	45—64
Ut — sol	Quinte juste	4	3 ½ T.	2—3
Ut — sol✱	Quinte superflüe	4	4 T.	16—25
La ✱ fa	Sixte diminuée	5	3 ½ T.	125—192
Mi — ut	Sixte mineure	5	4 T.	5—8
Sol — mi	Sixte majeure	5	4 ½ T.	3—5
Re ♭ si	Sixte superflüe	5	5 T.	72—125
Re ✱ ut	Septiéme diminuée	6	4 ½ T.	75—128
Mi — re	Septiéme mineure	6	5 T.	5—9
Ut — si	Septiéme majeure	6	5 ½ T.	8—15
Sol ♭ fa✱	Septiéme superflüe	6	6 T.	81—160
Ut — ut	Octave	7	6 T.	1—2

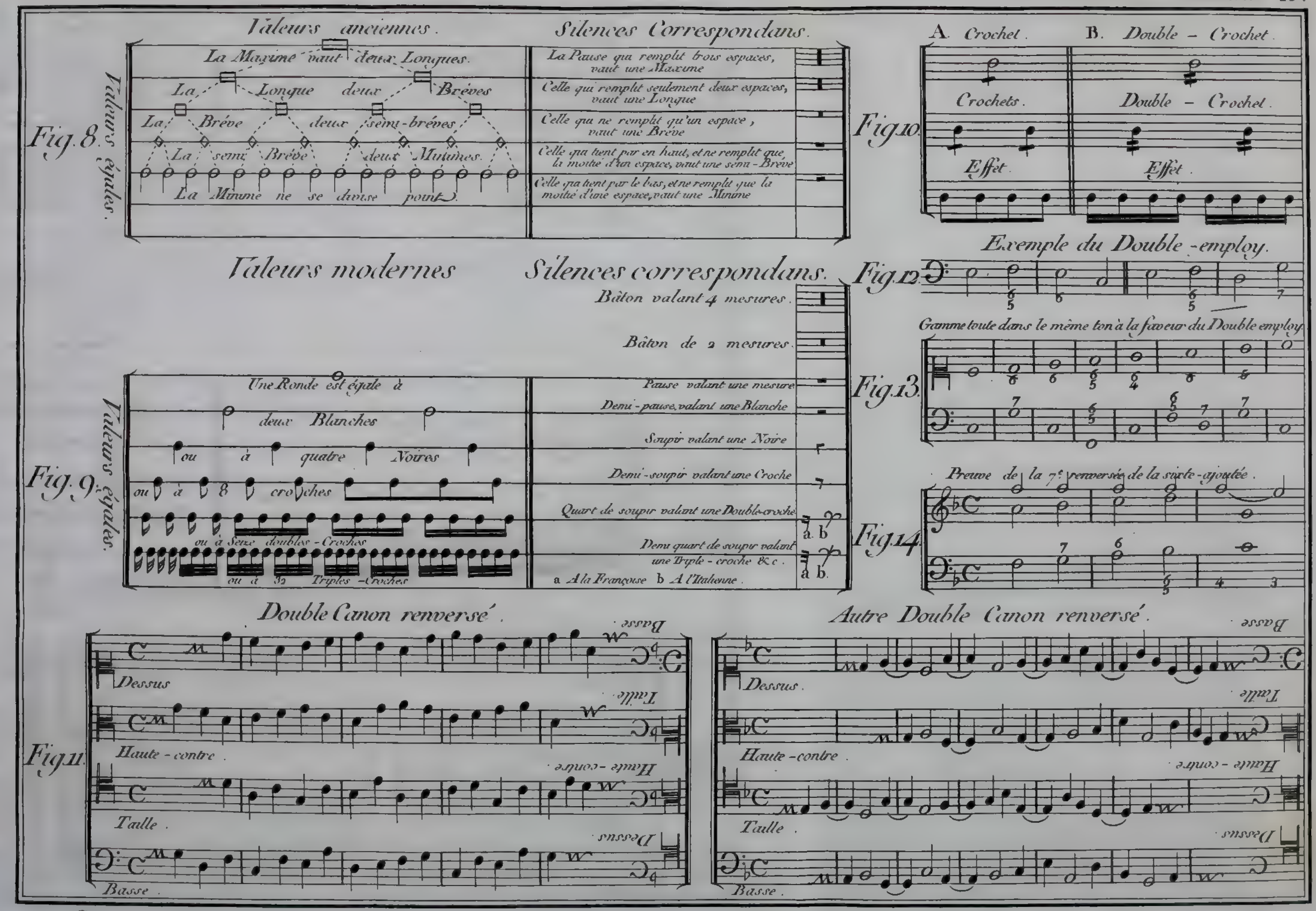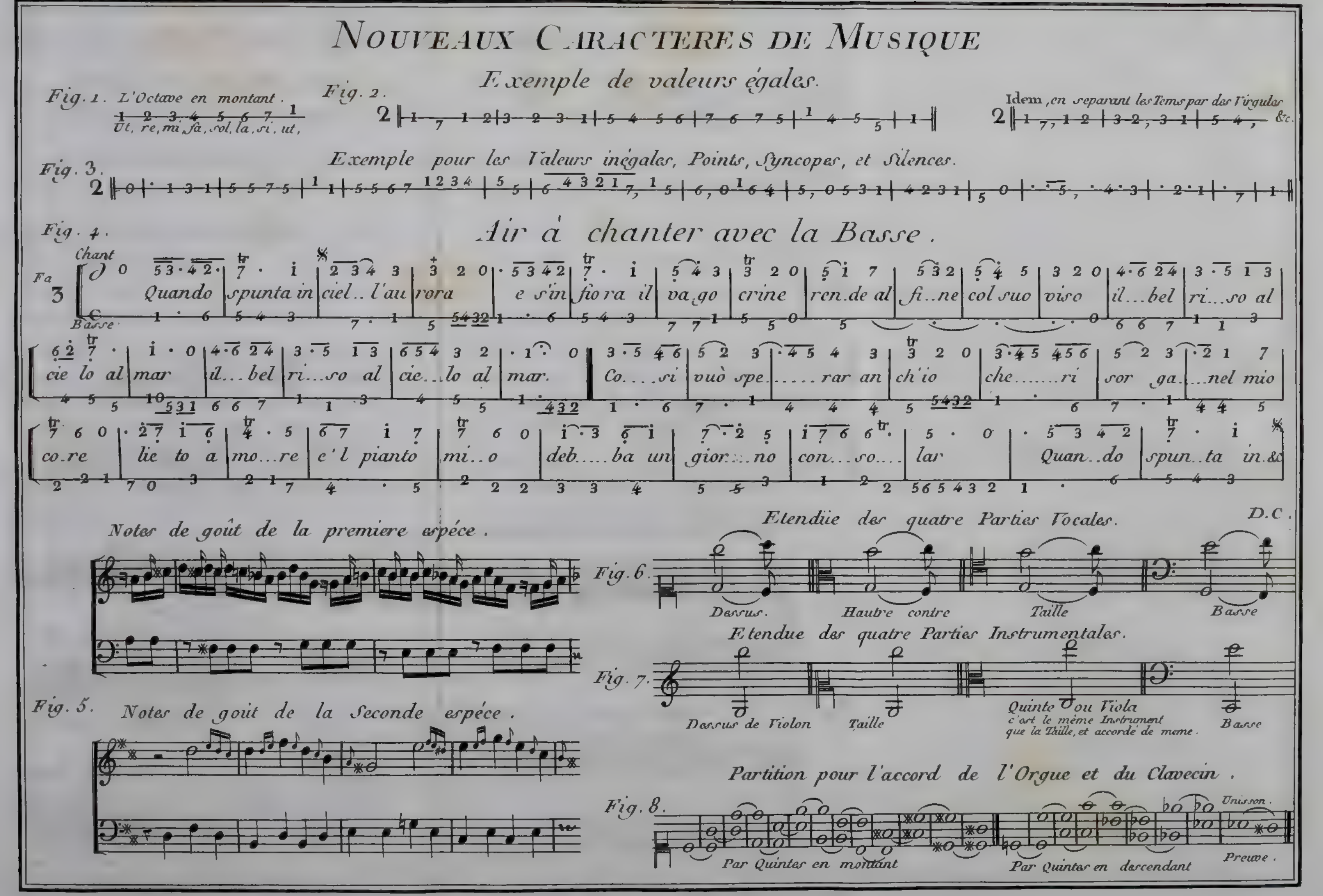

Valeurs anciennes.
Silences Correspondans.
Fig. 8.
Valeurs égales.
La Maxime vaut deux Longues.
La Longue deux Bréves
La Bréve deux semi-bréves
La semi-Bréve deux Minimes.
La Minime ne se divise point.
La Pause qui remplit trois espaces, vaut une Maxime
Celle qui remplit seulement deux espaces, vaut une Longue
Celle qui ne remplit qu'un espace, vaut une Bréve
Celle qui tient par en haut, et ne remplit que la moitié d'un espace, vaut une semi-Bréve
Celle qui tient par le bas, et ne remplit que la moitié d'une espace, vaut une Minime
A. Crochet.
B. Double - Crochet.
Crochets.
Double - Crochet.
Fig. 10.
Effet.
Effet.
Valeurs modernes
Silences correspondans.
Bâton valant 4 mesures.
Bâton de 2 mesures.
Exemple du Double-employ.
Fig. 12.
Gamme toute dans le même ton à la faveur du Double employ.
Fig. 13.
Fig. 9.
Valeurs égales.
Une Ronde est égale à
deux Blanches
ou à quatre Noires
ou à 8 croches
ou à Seize doubles-Croches
ou à 32 Triples-Croches
Pause valant une mesure
Demi-pause, valant une Blanche
Soupir valant une Noire
Demi-soupir valant une Croche
Quart de soupir valant une Double-croche
Demi quart de soupir valant une Triple-croche &c.
a A la Françoise b A l'Italienne.
a. b.
a. b.
Preuve de la 7e renversée de la sixte-ajoutée.
Fig. 14.
Double Canon renversé.
Autre Double Canon renversé.
Fig. 11.
Dessus
Basse
Haute-contre
Taille
Taille
Haute-contre
Basse
Dessus

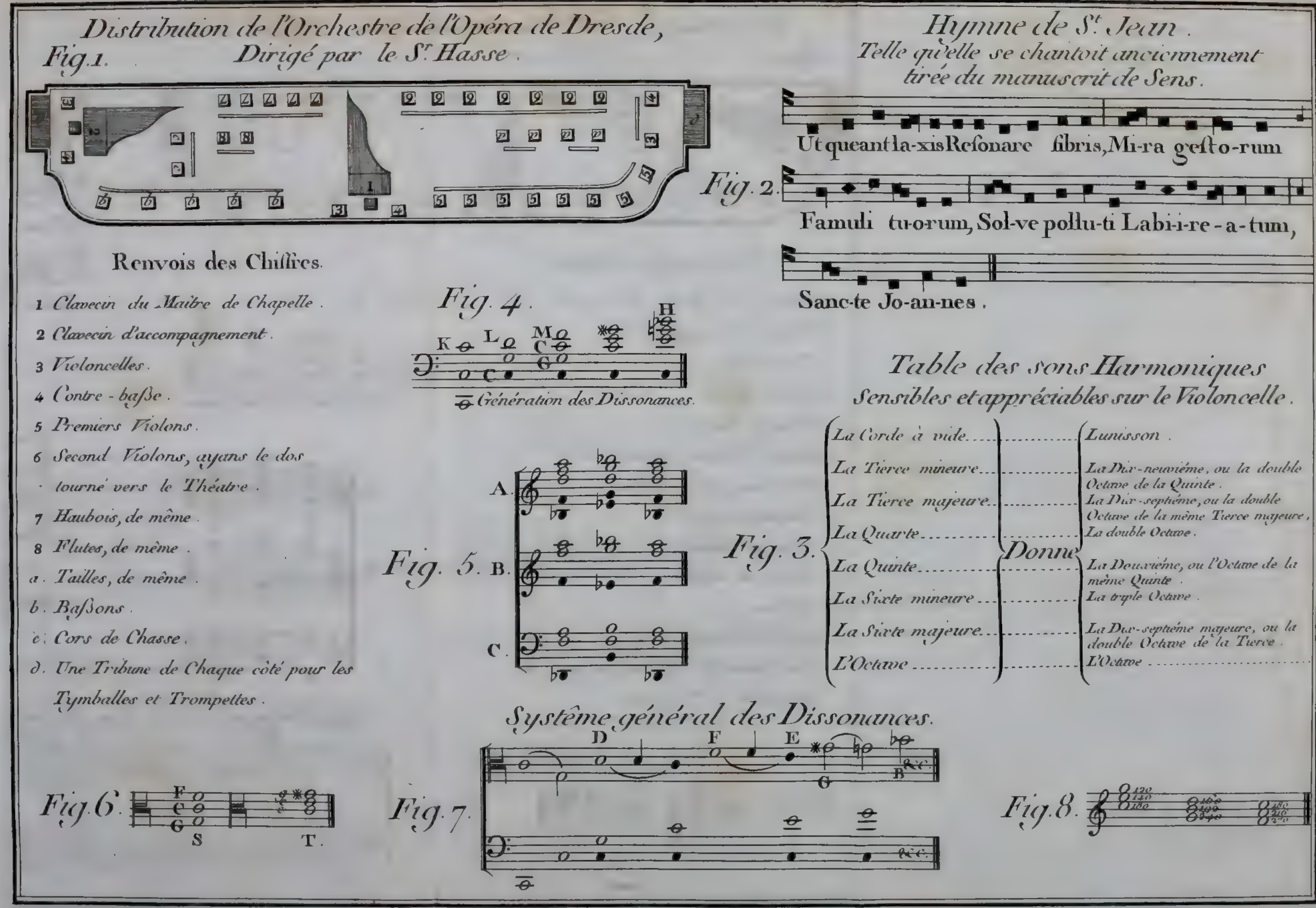
TABLE GÉNÉRALE
De tous les Modes de la Musique Ancienne.

N. B. Comme les Auteurs ont donné divers noms à la pluspart de ces Modes, les noms moins usités ont été mis en plus petits caractéres.

Groupe	N°	Note	Mode	Autres noms
Graves.	1	La	Hypo-Dorien.	Commun. Locrien.
	2	Si bemol	Hypo-Ionien.	Hypo-iastien. Hypo-Phrygien grave.
	3	Si	Hypo-Phrygien.	
	4	Ut	Hypo-Eolien.	Hypo-Lydien grave.
	5	Ut dieze	Hypo-Lydien.	
Moyens.	6	Re	Dorien	Hypo-mixo-Lydien.
	7	Mi bemol	Ionien.	Iastien. Phrygien grave.
	8	Mi	Phrygien.	
	9	Fa	Eolien.	Lydien grave.
	10	Fa dieze	Lydien.	
Aigus.	11	Sol	Hyper-Dorien.	Mixo-Lydien.
	12	la bemol	Hyper-Ionien.	Hyper-Iastien. Mixo-Lydien aigu.
	13	la	Hyper-Phrigien.	Hyper-mixo Lydien
	14	Si bemol	Hyper-Eolien.	
	15	Si	Hyper-Lydien.	

* *Je place ici le Mode Hyper-mixo-Lydien, le trouvant ainsi noté dans mes cahiers sous la citation d'Euclide: Mais la véritable place de ce Mode doit être ce me semble, un semi ton au dessus de l'Hyper-Lydien, ainsi je pense qu'Euclide s'est trompé, ou que je l'ai mal transcrit.*


Nouveaux Caracteres de Musique
Exemple de valeurs égales.
Fig. 1. L'Octave en montant.
Ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut,
Fig. 2.
Idem, en separant les Tems par des Virgules &c.
Fig. 3.
Exemple pour les Valeurs inégales, Points, Syncopes, et Silences.
Fig. 4.
Air à chanter avec la Basse.
Chant
Basse
Quando spunta in ciel.. l'au rora e s'in fio ra il va go crine ren de al fi..ne col suo viso il...bel ri...so al
cie lo al mar il...bel ri...so al cie...lo al mar. Co....si vuò spe.....rar an ch'io che.......ri sor ga...nel mio
co.re lie to a mo...re e' l pianto mi..o deb.....ba un gior....no con...so....lar Quan..do spun..ta in.&c
D.C.
Notes de goût de la premiere espéce.
Fig. 5.
Notes de goût de la Seconde espéce.
Etendüe des quatre Parties Vocales.
Fig. 6.
Dessus. Hautre contre Taille Basse
Etendue des quatre Parties Instrumentales.
Fig. 7.
Dessus de Violon Taille Quinte ou Viola Basse
c'est le même Instrument que la Taille, et accordé de meme.
Partition pour l'accord de l'Orgue et du Clavecin.
Fig. 8.
Par Quintes en montant Par Quintes en descendant Preuve. Unisson.


Distribution de l'Orchestre de l'Opéra de Dresde,
Fig. 1.
Dirigé par le Sr. Hasse.
Renvois des Chiffres.
1 Clavecin du Maître de Chapelle.
2 Clavecin d'accompagnement.
3 Violoncelles.
4 Contre-baße.
5 Premiers Violons.
6 Second Violons, ayans le dos tourné vers le Théatre.
7 Haubois, de même.
8 Flutes, de même.
a. Tailles, de même.
b. Baßons.
c. Cors de Chasse.
d. Une Tribune de Chaque côté pour les Tymballes et Trompettes.
Hymne de St. Jean.
Telle qu'elle se chantoit anciennement tirée du manuscrit de Sens.
Fig. 2.
Ut queant la-xis Resonare fibris, Mi-ra gest o-rum
Famuli tu-o-rum, Sol-ve pollu-ti Labi-i-re-a-tum,
Sanc-te Jo-an-nes.
Fig. 4.
K L M C G H
Génération des Dissonances.
Fig. 5. A. B. C.
Table des sons Harmoniques Sensibles et appréciables sur le Violoncelle.
Fig. 3.
La Corde à vide — Lunisson.
La Tierce mineure — La Dix-neuvième, ou la double Octave de la Quinte.
La Tierce majeure — La Dix-septième, ou la double Octave de la même Tierce majeure.
La Quarte — La double Octave.
La Quinte — Donne — La Deuxième, ou l'Octave de la même Quinte.
La Sixte mineure — La triple Octave.
La Sixte majeure — La Dix-septième majeure, ou la double Octave de la Tierce.
L'Octave — L'Octave.
Système général des Dissonances.
D F E G B
Fig. 6. F C G S T.
Fig. 7.
Fig. 8.



NOTES DE L'ANCIENNE MUSIQUE GRECQUE.

Fig. 1. Genre Diatonique, Mode Lydien.

N.B. La première note est pour la Musique vocale, la seconde pour l'instrumentale.

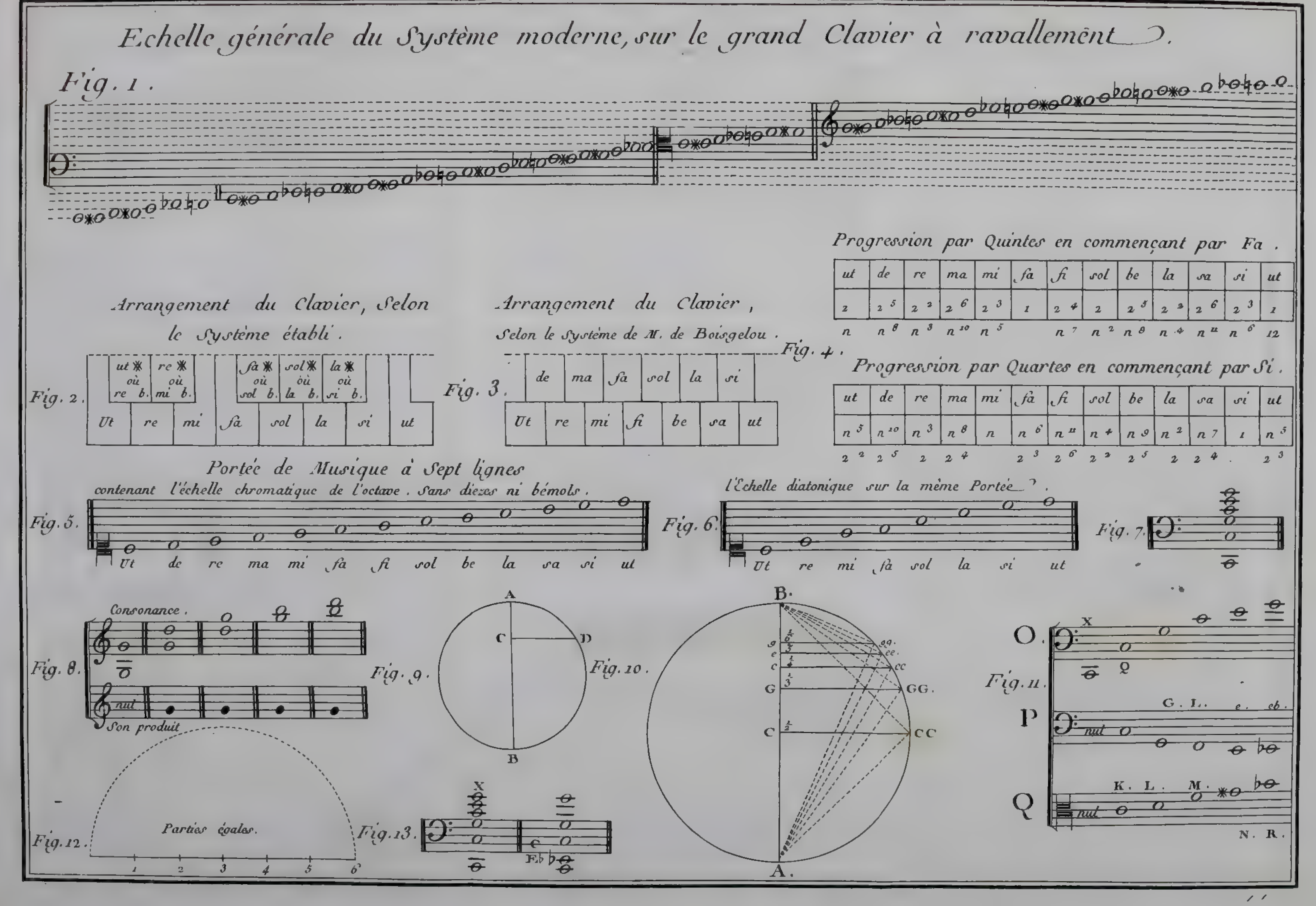
Noms Modernes	Noms anciens.	Notes.		Explication.
La...	Proslambanomené......	Ζ	⊢	Zeta imparfait, et Tau couché.
Si...	Hypaté hypaton......	ꟼ	Γ	Gamma à rebours, et Gamma droit.
Ut...	Parhypaté hypaton...	R	L	Beta imparfait, et Gamma renversé.
Ré...	Hypaton diatonos......	Φ	F	Phi, et Digamma.
Mi...	Hypaté meson......	C	C	Sigma, et Sigma.
Fa...	Parhypaté meson....	P	◡	Rho, et Sigma couché.
Sol...	Meson diatonos......	M	ꟼ	Mu, et Pi prolongé.
La...	Mesé..........	ι	<	Iota, et Lambda couché.
Si♭	Trité Synnemenon...	Θ	V	Theta, et Lambda renversé.
Si♮	Paramesé..........	Z	Ξ	Zeta, et Pi couché.
* Ut...	Synnemenon Diatonos	Γ	N	Gamma, et Nu.
+ Ré...	Neté Synnemenon....	Ʊ	Z	Omega, renversé et Zeta.
* Ut...	Trité Diezeugmenon..	E	ıl	Eta, et Pi renversé et prolongé.
+ Ré...	Diezeugmenon diatonos	comme la		Neté Synnemenon, qui est la même corde.
Mi...	Neté Diezeugmenon..	⊖	ŋ	Phi couché, et Eta courant prolongé.
Fa...	Trité hyperboleon....	Ɉ	ⱶ	Upsilon renversé, et Alpha tronqué à droite.
Sol...	Hyperboleon Diatonos	M	ꟼ́	Mu, et Pi prolongé surmonté d'un accent.
La...	Neté hyperboleon....	ι	<́	Iota, et Lambda couché surmonté d'un accent.

Remarques.

Quoique la corde diatonos du Tétracorde Synnemenon et la Trité du Tétracorde Diezeugmenon aient des notes différentes, elles ne sont que la même corde, ou deux cordes à l'unisson. Il en est de même des deux corde Neté Synnemenon et Diezeugmenon Diatonos; aussi ces deux-ci portent-elles les mêmes notes. Il faut remarquer aussi que la mesé et la neté hyperboleon portent la même note pour le vocal, quoiqu'elles soient à l'octave l'une de l'autre; apparemment qu'on avoit dans la pratique quelque autre moyen de les distinguer.

Les curieux qui voudront connoitre les notes de tous les Genres et de tous les Modes, pourront consulter dans Meibomius les Tables d'Alypius et de Bacchius.

Fig. 2. Diagramme général du Système des Grecs pour le Genre diatonique.

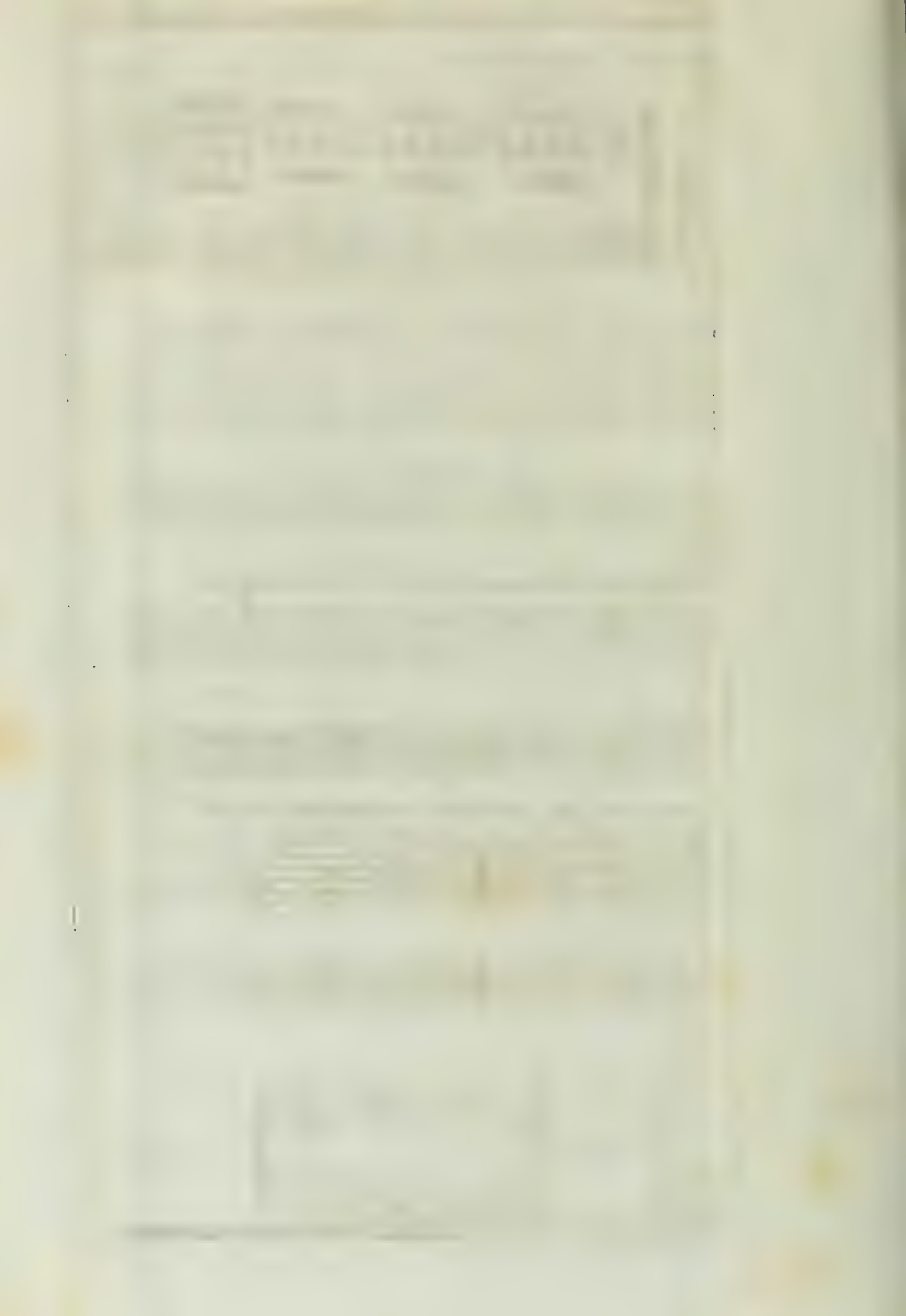


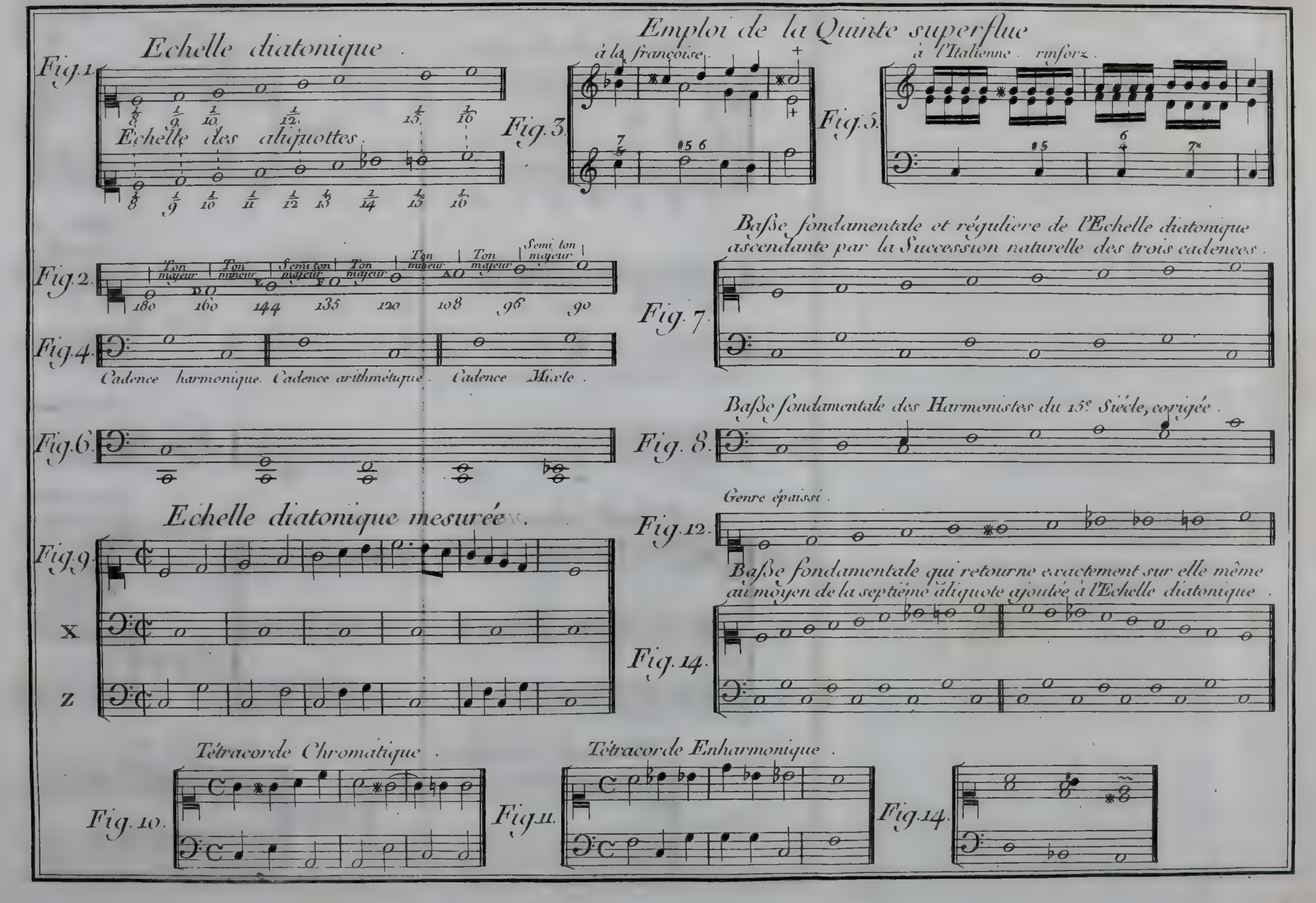
Progression par Quintes en commençant par Fa.
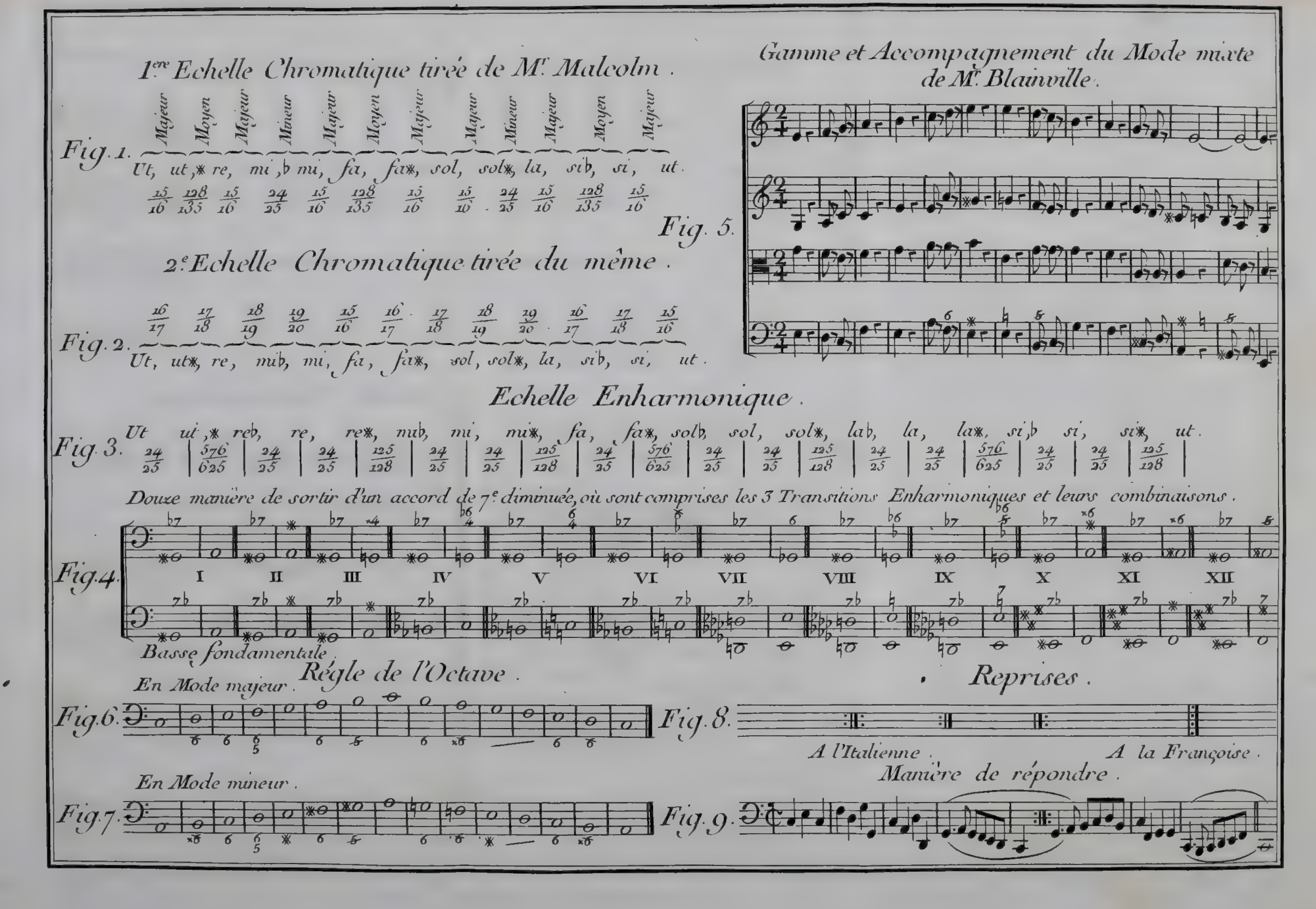
ut	de	re	ma	mi	fa	fi	sol	be	la	sa	si	ut
2	2^{5}	2^{2}	2^{6}	2^{3}	1	2^{4}	2	2^{5}	2^{2}	2^{6}	2^{3}	1
n	n^{8}	n^{3}	n^{10}	n^{5}		n^{7}	n^{2}	n^{9}	n^{4}	n^{11}	n^{6}	12

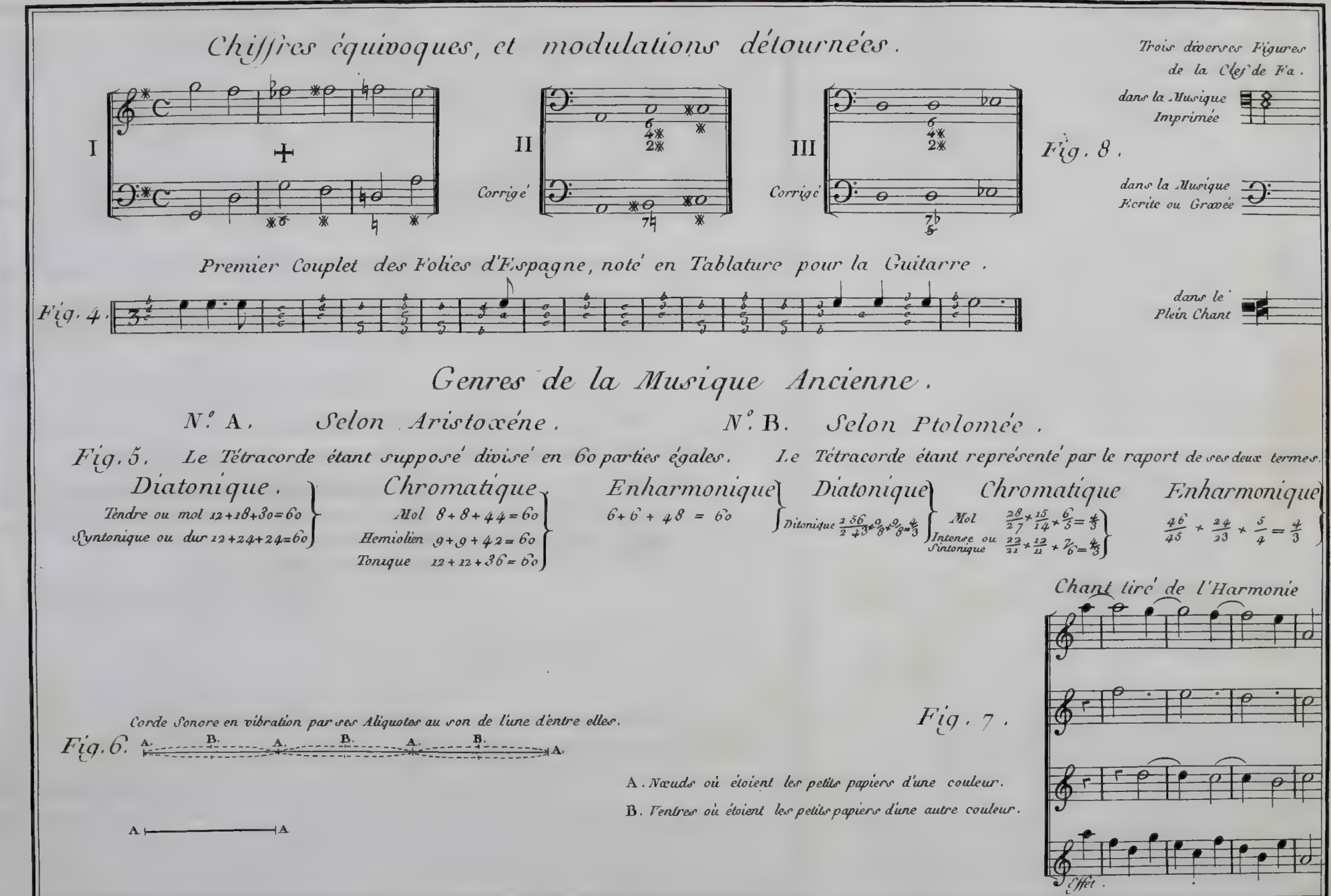
Progression par Quartes en commençant par Si.

ut	de	re	ma	mi	fa	fi	sol	be	la	sa	si	ut
n^{5}	n^{10}	n^{3}	n^{8}	n	n^{6}	n^{11}	n^{4}	n^{9}	n^{2}	n^{7}	1	n^{5}
2^{2}	2^{5}	2	2^{4}		2^{3}	2^{6}	2^{2}	2^{5}	2	2^{4}	.	2^{3}




Emploi de la Quinte superflue
à la françoise
à l'Italienne . rinforz .
Fig. 3.
Fig. 5.
Fig. 1.
Echelle diatonique .
Echelle des aliquottes .
Fig. 2.
Ton majeur
Ton mineur
Semi ton majeur
Ton majeur
Ton mineur
Ton majeur
Semi ton majeur
180
160
144
135
120
108
96
90
Fig. 4.
Cadence harmonique . Cadence arithmétique . Cadence Mixte .
Fig. 6.
Echelle diatonique mesurée .
Fig. 9.
X
Z
Baße fondamentale et réguliere de l'Echelle diatonique ascendante par la Succession naturelle des trois cadences .
Fig. 7.
Baße fondamentale des Harmonistes du 15.e Siécle, corrigée .
Fig. 8.
Genre épaissi .
Fig. 12.
Baße fondamentale qui retourne exactement sur elle même au moyen de la septiéme aliquote ajoutée à l'Echelle diatonique .
Fig. 14.
Tétracorde Chromatique .
Fig. 10.
Tétracorde Enharmonique .
Fig. 11.
Fig. 14.


1.re Echelle Chromatique tirée de Mr. Malcolm.
Fig. 1.
Majeur Moyen Majeur Mineur Majeur Moyen Majeur Majeur Mineur Majeur Moyen Majeur
Ut, ut,* re, mi,b mi, fa, fa*, sol, sol*, la, sib, si, ut.
15/16 128/135 15/16 24/25 15/16 128/135 15/16 15/16 24/25 15/16 128/135 15/16
2.e Echelle Chromatique tirée du même.
Fig. 2.
16/17 17/18 18/19 19/20 15/16 16/17 17/18 18/19 19/20 16/17 17/18 15/16
Ut, ut*, re, mib, mi, fa, fa*, sol, sol*, la, sib, si, ut.
Gamme et Accompagnement du Mode mixte de Mr. Blainville.
Fig. 5.
Echelle Enharmonique.
Fig. 3.
Ut ut,* reb, re, re*, mib, mi, mi*, fa, fa*, solb, sol, sol*, lab, la, la*, si,b si, si*, ut.
24/25 576/625 24/25 24/25 125/128 24/25 24/25 125/128 24/25 576/625 24/25 24/25 125/128 24/25 24/25 576/625 24/25 24/25 125/128
Douze manière de sortir d'un accord de 7.e diminuée, où sont comprises les 3 Transitions Enharmoniques et leurs combinaisons.
Fig. 4.
I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII
Basse fondamentale.
Régle de l'Octave.
En Mode majeur.
Fig. 6.
En Mode mineur.
Fig. 7.
Reprises.
Fig. 8.
A l'Italienne.
A la Françoise.
Maniere de répondre.
Fig. 9.


Chiffres équivoques, et modulations détournées.
I
II
III
Corrigé
Corrigé
Trois diverses Figures de la Clef de Fa.
dans la Musique Imprimée
Fig. 8.
dans la Musique Ecrite ou Gravée
dans le Plein Chant
Premier Couplet des Folies d'Espagne, noté en Tablature pour la Guitarre.
Fig. 4.
Genres de la Musique Ancienne.
N.° A. Selon Aristoxéne.
N.° B. Selon Ptolomée.
Fig. 5. Le Tétracorde étant supposé divisé en 60 parties égales.
Le Tétracorde étant représenté par le raport de ses deux termes.
Diatonique.
Tendre ou mol 12+18+30=60
Syntonique ou dur 12+24+24=60
Chromatique.
Mol 8+8+44=60
Hemiolien 9+9+42=60
Tonique 12+12+36=60
Enharmonique
6+6+48 = 60
Diatonique
Ditonique 256/243 + 9/8 + 9/8 = 4/3
Chromatique
Mol 28/27 + 15/14 + 6/5 = 4/3
Intense ou Sintonique 22/21 + 12/11 + 7/6 = 4/3
Enharmonique
46/45 + 24/23 + 5/4 = 4/3
Chant tiré de l'Harmonie
Fig. 7.
Effet.
Corde Sonore en vibration par ses Aliquotes au son de l'une d'entre elles.
Fig. 6.
A. B. A. B. A. B. A.
A A
A. Nœuds où étoient les petits papiers d'une couleur.
B. Ventres où étoient les petits papiers d'une autre couleur.

Air Chinois.

Chanson des sauvages du Canada.

Cani - de jou ve, cani de jouve. He he he he he heu ······ ra heu ra once bé.

Danse Canadienne.

Air Suisse appellé le Rans des Vaches.
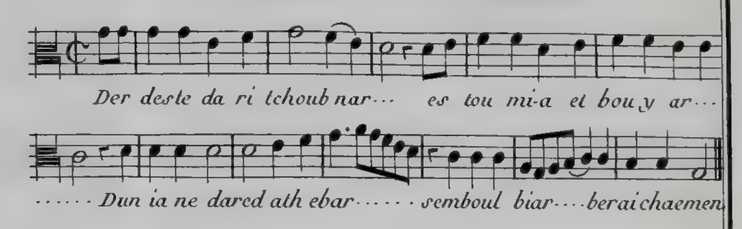
Adagio.

Cornemuse. Adagio.

Allegro. Adagio.

Allegro. adagio.

Chanson Persane.



Traduction des paroles Persanes.

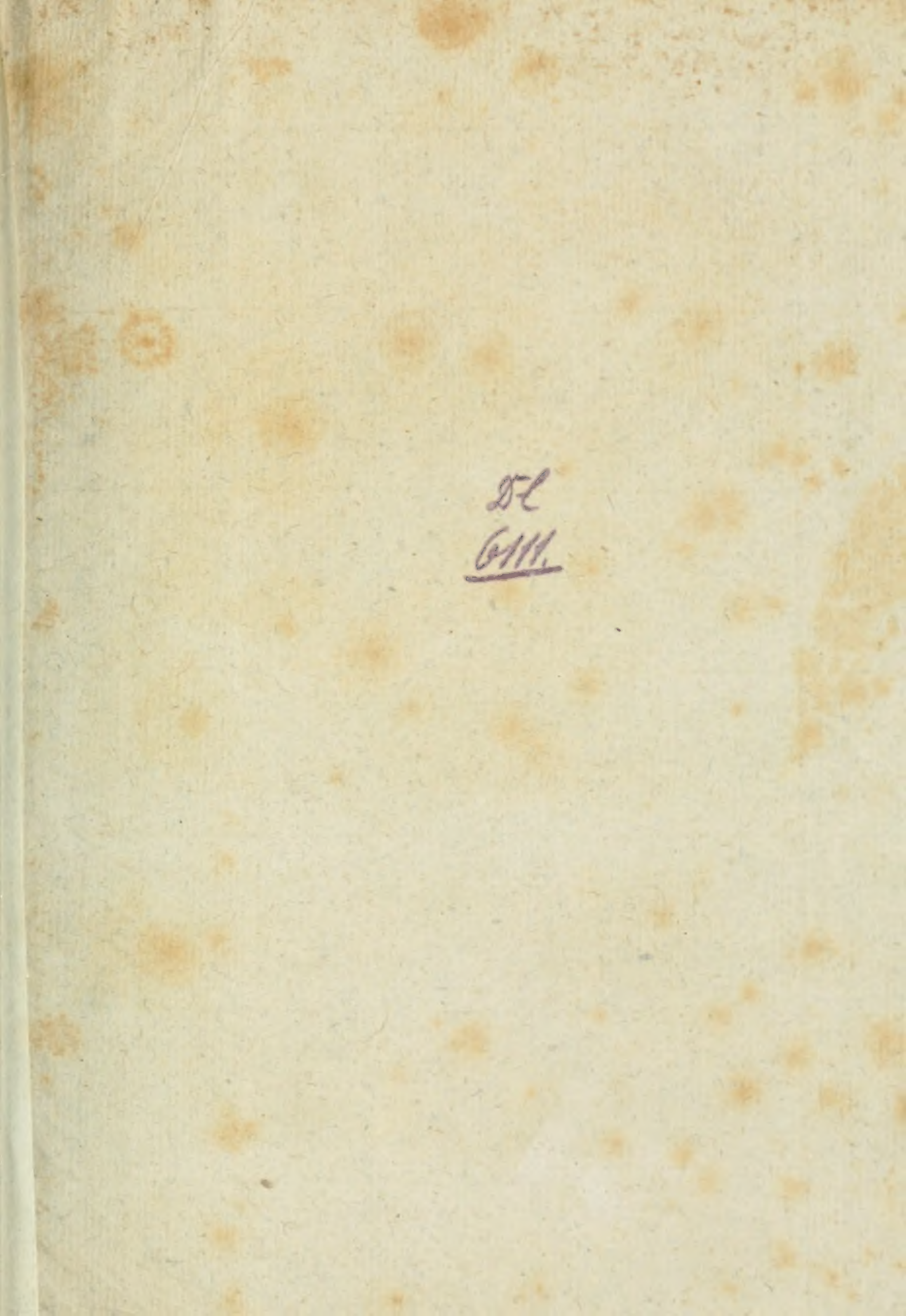
Votre tein est vermeil comme la fleur de Grenade.
Votre parler un parfum dont je suis l'inséparable ami.
Le monde n'a rien de stable, tout y passe.
Refrain. Apportez des fleurs de senteur pour ranimer le cœur de mon Roi.

Table des Intervalles.

pour la formule des Clefs transposées.

Fig. 5.

Espéce de l'Intervalle	Notes qui le donnent.	Noms de l'Intervalle.
	Ut,	Terme de Comparaison
Mineur	reb,	Seconde
Majeur	re,	Seconde
Mineur	mib,	Tierce
Majeur	mi,	Tierce
Mineur	fa,	Quarte
Majeur	fa*,	Quarte
Majeur	sol,	Quinte
Mineur	lab,	Sixte
Majeur	la,	Sixte
Mineur	sib,	Septiéme
Majeur	si,	Septiéme
	ut,	


DC
611.





